G 9813 F

Nr. 16 2. QUARTAL 1990 DM 9,–

steady cam

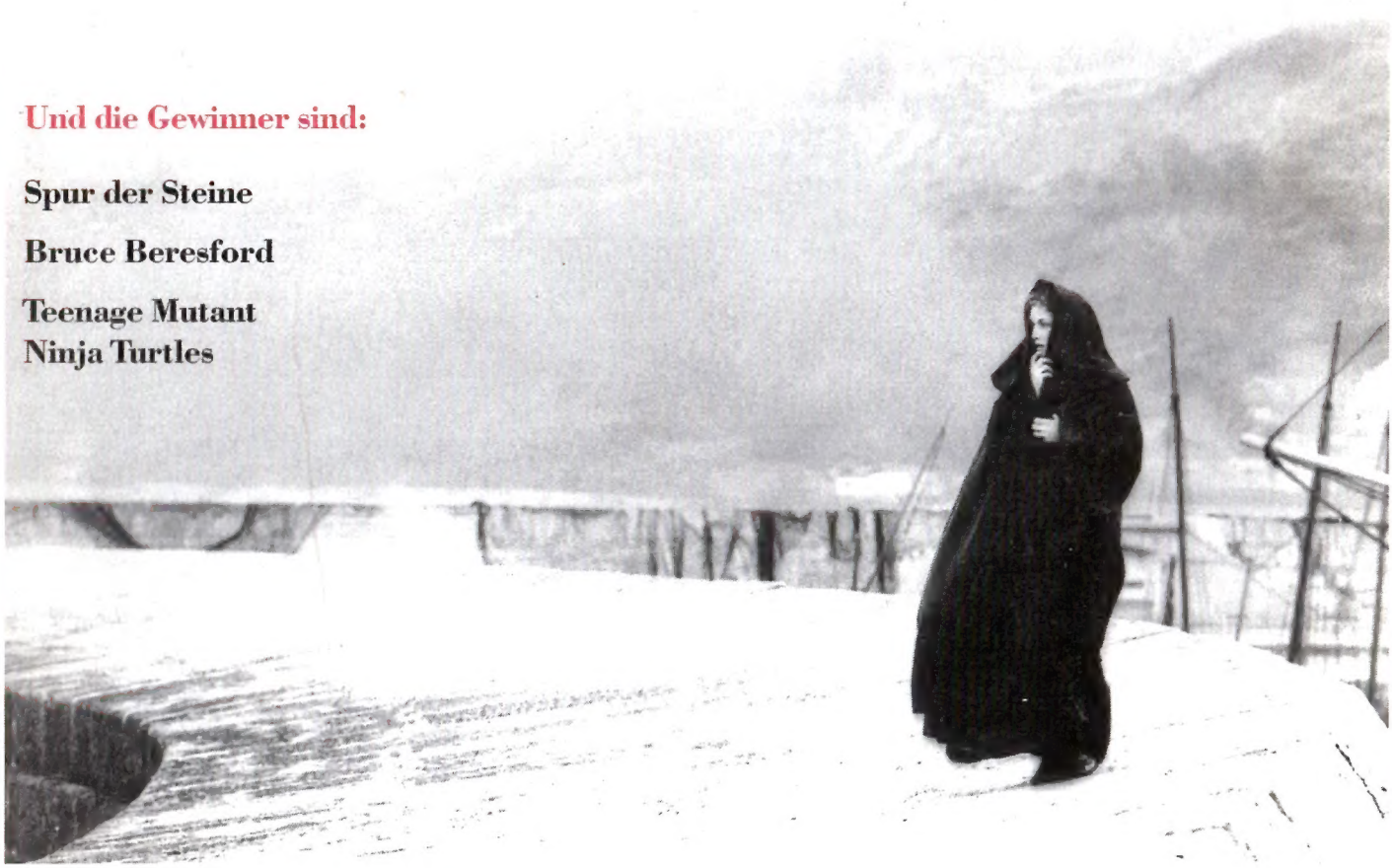
EINE FILMZEITSCHRIFT

Und die Gewinner sind:

Spur der Steine

Bruce Beresford

Teenage Mutant Ninja Turtles

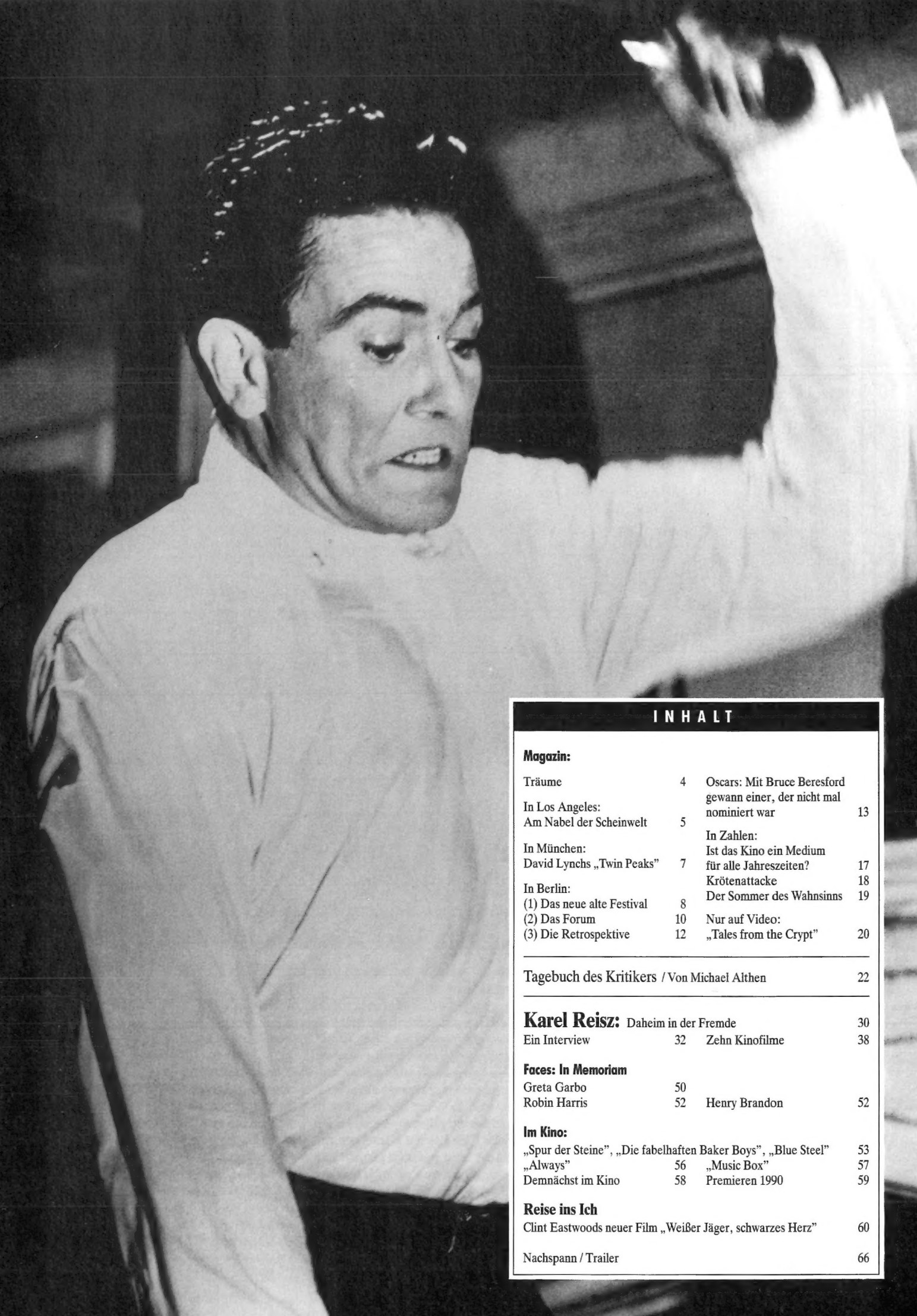


DAHEIM IN DER FREMDE

Der Regisseur Karel Reisz: zu Hause in vielen Ländern und jedem Genre

Meryl Streep ist „Die Geliebte des französischen Leutnants"

FILMFEST
MÜNCHEN
DAS KINO-
EREIGNIS
Highlights aus
der ganzen Welt
Festliche
Premieren
Regisseure aus
über 25 Ländern
zu Gast
Das andere Kino:
Independents
aus Amerika
Neue Deutsche
Filme
Star-Regisseur
aus Asien:
Werkschau
Im Kwon-Taek
Kinderfilmfest
Video-Premieren
Previews
Festival-Zentrum
Gasteig
23. JUNI – 1. JULI '90
Programm- und
Kartenvorverkauf
ab 16. Juni 1990
Gasteig, ARRI-Kino,
Pavillon Marienhof/
Weinstraße
Veranstalter: Internationale Münchner
Filmwochen GmbH · Leitung: Eberhard Hauff
Türkenstraße 93 · 8000 München 40
Telefon: 38 19 04-0 · Telex 5 214 674 imf d
Fax 38 19 04 26



INHALT

Magazin:

Träume 4

In Los Angeles:
Am Nabel der Scheinwelt 5

In München:
David Lynchs „Twin Peaks" 7

In Berlin:
(1) Das neue alte Festival 8
(2) Das Forum 10
(3) Die Retrospektive 12

Oscars: Mit Bruce Beresford gewann einer, der nicht mal nominiert war 13

In Zahlen:
Ist das Kino ein Medium für alle Jahreszeiten? 17

Krötenattacke 18

Der Sommer des Wahnsinns 19

Nur auf Video:
„Tales from the Crypt" 20

Tagebuch des Kritikers / Von Michael Althen 22

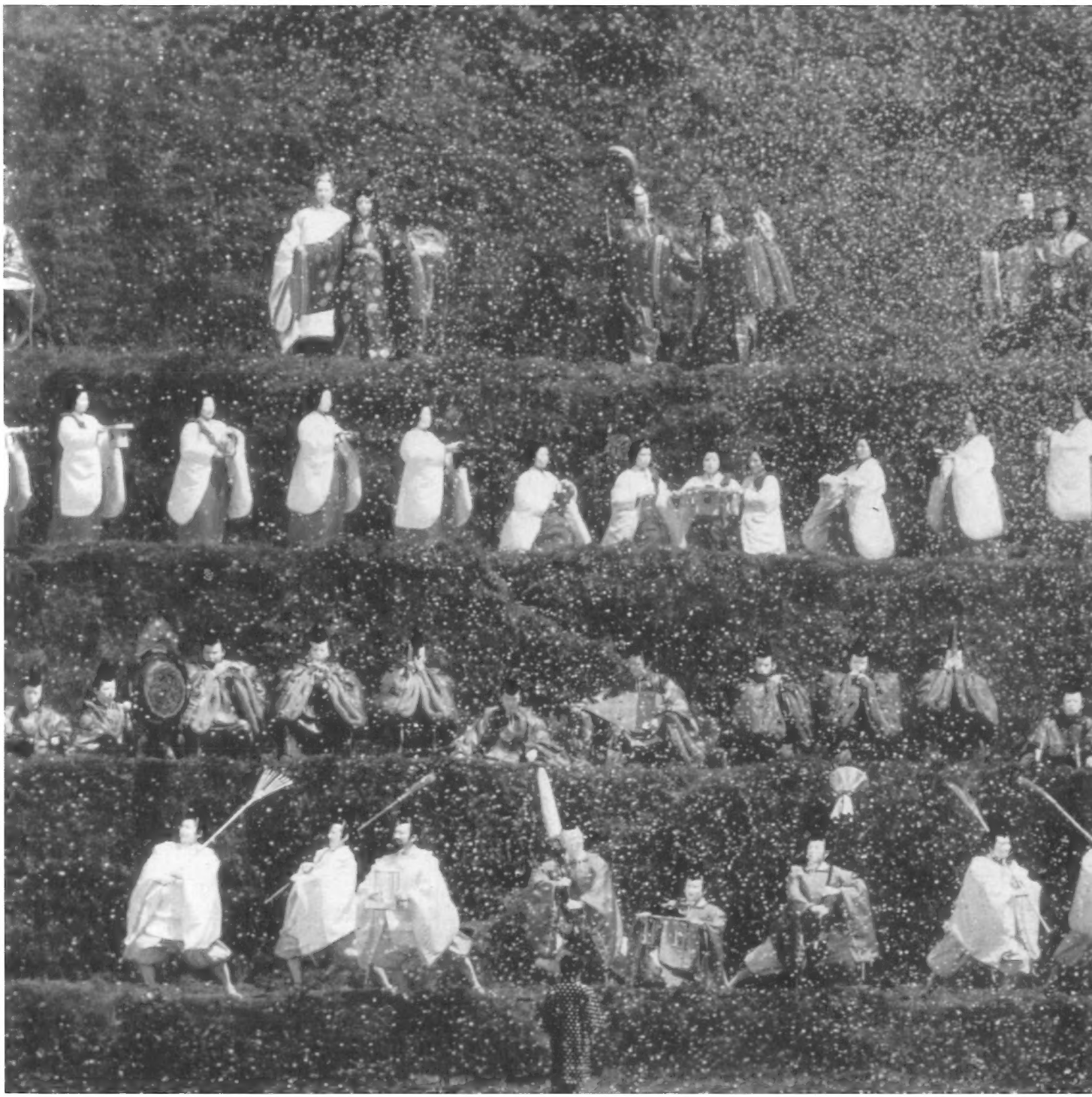
Karel Reisz: Daheim in der Fremde 30
Ein Interview 32 Zehn Kinofilme 38

Faces: In Memoriam
Greta Garbo 50
Robin Harris 52 Henry Brandon 52

Im Kino:
„Spur der Steine", „Die fabelhaften Baker Boys", „Blue Steel" 53
„Always" 56 „Music Box" 57
Demnächst im Kino 58 Premieren 1990 59

Reise ins Ich
Clint Eastwoods neuer Film „Weißer Jäger, schwarzes Herz" 60

Nachspann / Trailer 66



TRÄUME:

Ein kurzer Vorspann über die Lust aufs Kino und den Frust mit Filmen

Schade, daß man auch in einer Filmzeitschrift, die keine Kompromisse eingehen muß, nicht über all das schreiben kann, worüber man schreiben will. Vor gar nicht allzu langer Zeit, vor vielleicht zehn Jahren, muß es eine Freude gewesen sein, sich mit Filmen zu beschäftigen. Die Verleiher begriffen die Schreibenden nicht bloß als verlängerten Arm ihrer PR-Maschinerie, und sie behandelten beinahe jeden Film mit größter Sorgfalt. Man muß sich nur einmal die Fotos angucken, die vor zehn, 15 Jahren dem Pressematerial beigelegt wurden, da können einem schon die Tränen kommen.

Natürlich kann das heute alles nicht mehr so hinhauen. Bei den Veranstaltungen, die heute als Pressevorführungen ausgegeben werden, will jeder, egal ob Presse oder nicht, Fotos abstauben. Viele Verleiher haben das als willkommene Ausrede angesehen, so wenig Fotos wie nur möglich anzufertigen. Und da heute beinahe jeder in Farbe drucken kann (egal ob er sich was dabei denkt oder nicht), wird an der Herstellung von Schwarz/Weiß-Abzügen zusätzlich gespart. Das führt auch dazu, daß sich die abgedruckten Bilder gleichen und der Wiedererkennungseffekt größer ist (die meisten Redakteure scheren sich um dieses Problem keinen Deut). Der Berliner Verleih *Jugendfilm* zum Beispiel, der Filme wie ONCE UPON A TIME IN AMERICA, THE LAST EMPEROR, THE COTTON CLUB oder WHEN HARRY MET SALLY... in unsere Kinos gebracht hat, gibt selten mehr als drei Motive heraus und wenn doch, dann nur in flauen Farb-Duplikaten. Dabei gibt es auch andere Motive. Doch an die gelangt man nur nach nervendem Insistieren. Zu den Motiven erhält man dann als Zugabe oft das Gefühl, von den Pressebetreuern etwas Unmögliches, zumindest aber etwas Ungeheuerliches verlangt zu haben.

Warum Ihnen das alles erzählt wird? Der Grund ist das Bild, das Sie oben sehen: Es stammt aus Akira Kurosawas neuem Film DREAMS, und es ist nur eines von sieben wunderbaren Motiven, die wir ohne jedes Zögern und mit größter Freude als Cover gedruckt hätten. Vielleicht liegt die

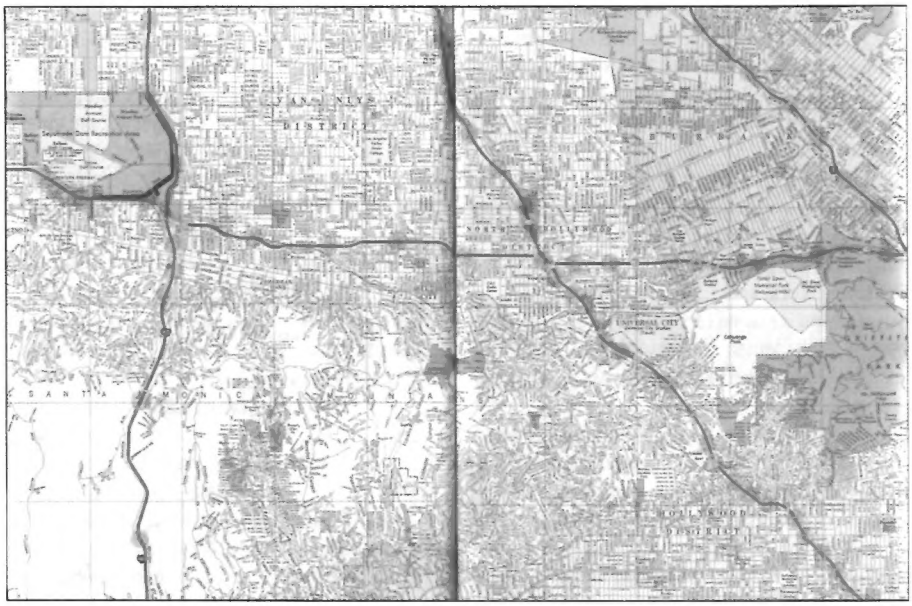
hohe Qualität am Verleih (andererseits ist Warner Bros.' normaler Pressesatz von PRETTY WOMAN eher beschämend), vielleicht liegt sie auch wirklich nur am Film. Das können wir Ihnen wiederum noch nicht sagen, denn der Film war noch nicht zu sehen. Da kann man dem Verleih keinen Vorwurf machen: DREAMS hat seine Weltpremiere erst am Erscheinungstag dieser Ausgabe. Aber warum startet der Film schon am 31. Mai in den deutschen Kinos? Wozu die Hetze und warum so kurz vor den Sommerferien?
Die Fotos geben uns zumindest eine Hoffnung (daß DREAMS so gut ist wie KAGEMUSHA und RAN) und neue Lust aufs Kino. Über die Ergebnisse können wir aber erst in der nächsten Ausgabe berichten. Das wollten wir hier nur sagen.

IN LOS ANGELES:

Am Nabel der Scheinwelt:
Wo Träume Realität werden – und die Realität ein Alptraum sein kann

Ein Sportwagen rast über den Hollywood Boulevard und kommt quietschend zum Stehen. Drinnen sitzt Richard Gere und kämpft mit der Schaltung. Draußen steht Julia Roberts und denkt, er suche nach weiblicher Begleitung. Sie ist eine arme Hure mit Herz und langen Beinen, er kauft kaltschnäuzig angeschlagene Firmen auf und zerstückelt sie gewinnbringend. Er fragt sie nach dem Weg nach Beverly Hills, sie zeigt ihm den Weg in ihr Herz. Sie ist zunächst nur auf sein Geld scharf, findet dann aber heraus, daß sie etwas ganz anderes will und eine ganz andere Person ist, nämlich eine Dame.
Die Pygmalion-Geschichte kommt nach Hollywood. Garry Marshalls PRETTY WOMAN ist mindestens so sehr ein Film über die Sonnenseiten von Richard Gere und Julia Roberts (und, wie immer bei Marshall, Hector Elizondo) wie über jene von Los Angeles: Reichtum, Glanz und Schönheit, Rodeo Drive, Bel Air und das Regent Beverly Wilshire. Der Mittelpunkt der Erde, das ist gerade gut genug für diese Stadt.
Los Angeles muß man sich so vorstellen, als habe Gott mit einem Hammer New York breit und flach geschlagen. Ein gleichförmiges Nebeneinander bestimmt das Bild, das sich meilenweit wiederholt. Beinahe nirgendwo finden sich Zeichen einer anderen Kultur, und ganz im Gegensatz zu den europäischen Einflüssen und den multikulturellen Spuren in New York ist L.A. durch und durch Amerika: geschaffen von Pionieren, die sich von ihrer Herkunft absetzen wollten; erhalten von ihren Nachkommen, die von ihren Wurzeln nichts mehr wußten.
Weil in Los Angeles alles so weit voneinander entfernt ist, verschieben sich auch die gewohnten europäischen Perspektiven: zu Fuß schafft man hier nur sich selber, die öffentlichen Busse sind unzuverlässig und umständlich, eine Straßen- oder U-Bahn existiert nicht, und auch Züge taugen als Verkehrsmittel fast überhaupt nicht. Die Abfahrten an der ehrwürdigen Union Station in *„downtown L.A."* (wo es wenigstens einige Hochhäuser gibt) kann man beinahe an zehn Fingern abzählen, und der Fußverkehr kann nicht einmal mit dem am Bahnhof in Köln-Deutz konkurrieren.
Wichtiger ist da als Transportmittel schon das Flugzeug – mindestens fünfzehn Flughäfen zählt man in und nahe der Stadt. Flugzeuge sind also wichtig. Aber ohne ein Auto müßte man in L.A. sterben. Erst an der Westküste kann man so richtig verstehen, warum das Auto den Amerikanern zum Fetisch geworden ist: Jeder Bewohner hat eines (wenn nicht zwei oder drei), und jeder braucht es. Und trotz der zum größten Teil fünfspurigen Freeways gehören Kriechverkehr und Staus unbedingt zum Stadtbild, und wer keine Geduld dafür aufbringt, sollte erst gar nicht anreisen. „Was die Abhängigkeit vom Auto anbetrifft, ist das eine schreckliche Stadt. Wie Roboter steigen die Menschen in ihre Maschinen, dumpf und automatisch." Diese Aussage sollte man freilich nicht gar so ernst nehmen, denn sie stammt von einem frustrierten Taxifahrer, und die werden in L.A. in etwa so oft gebraucht wie sechstürige Limousinen in Europa.

Kein Wunder also, daß hier alles anders ist, daß Kalifornien eine eigene Welt darstellt und daß die L.A.-Filme von nichts anderem handeln als von dieser Stadt. Wie New York stellt Kalifornien und speziell Los Angeles eine eigene Welt dar. In PRETTY WOMAN, diesem unwahrscheinlichen Märchen, in dem Garry Marshall (durchaus selbstironisch) aus Klischees eine neue Wahrheit zaubert, hat Julia Roberts noch lange nicht die ganze Stadt gesehen. Sie geht mit uns zusammen shopping, und sie staunt gleich doppelt, weil sie unseren Teil übernimmt. Eine Geschichte, die sich so nur in Hollywood selber zutragen darf, als Ort, wo Träume wahrgemacht werden.



Nur ein kleiner Ausschnitt einer unermeßlich großen Stadt. Im Westen liegt Sherman Oaks, der Außenbezirk, in dem Martin Scorseses Film* GOODFELLAS *lief.

Eine Story made in Hollywood: Julia Roberts und Richard Gere, **PRETTY WOMAN**

In dem genauen Gegenstück, der schwarzen Jugendkomödie HOUSE PARTY, kommt die weiße Welt nur in der Person zweier Polizisten vor. Ansonsten ist es die schwarze Seite der John Hughes-Komödien, frei von den Rassenproblemen und Bandenkriegen, die auch durch Filme zum Stigma geworden sind. Um so größer ist die Überraschung über die Fröhlichkeit und das Vergnügen an der Unbeschwertheit von Reginald Hudlins Film, ohne daß Hudlin die Schwarzen als verkappte Weiße verkaufen müßte. Und wie schnell man Sympathie für Kid'n'Play und die anderen entwickelt, spricht nur für den selbstvergessenen, weltabwesenden Film. Typisch Kalifornien halt.

Wenn man all das berücksichtigt, ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß sich die Bewohner von Los Angeles, dieser Stadt ohne Zentrum, wie die Bürger der einzigen Weltmetropole vorkommen. Daß New York und L.A. Welten voneinander entfernt sind, versteht hier keiner als Spruch; und Europa, mit seinen „merkwürdigen Ereignissen", in Litauen und in Deutschland, ist niemandem näher als der Mond.

Die große *„New York Times"* wird hier nur gelesen, weil sie in einer *„kalifornischen Ausgabe"* erscheint. Und nach aktuellen europäischen Zeitungen sollte man besser gar nicht Ausschau halten. *„Selbst in Marokko"*, erklärt der deutsche Kameramann Michael Ballhaus, *„habe ich den ‚Spiegel' mühelos finden können. Hier dagegen muß man wochenlang warten."* Und dann muß man noch Glück haben: an einer der zwei großen Zeitschriftenhandlungen, die an Häuserwänden des Hollywood Boulevard Hunderte von Zeitungen und Magazinen anbieten (Hollywood Blvd/ Ecke Cahuenga), finde ich eine durch feine Folie geschützte Ausgabe des „Spiegel" – sie trägt ein Datum aus dem März 1984.

Vom Mittelpunkt der Erde bis zum Zentrum der Scheinwelt ist hier nicht weit. Los Angeles ist auch das Zentrum der Filmwelt. Die großen Companies, von Warner über Columbia bis zu Paramount, sitzen zumeist mitten in Hollywood. Die Kinos hier sind nicht nur auf dem allerneuesten Stand der Technik (THX-Tonsysteme finden sich in jedem dritten Haus), sondern bieten auch den Komfort und die Großzügigkeit der Kinohochzeit. Der *„Cinerama Dome"*, in dem aus 6-Kanal-Dolby-Stereo Lautsprechern glasklar (und sehr laut) der Ton von John McTiernans HUNT FOR RED OCTOBER kommt, ist vielleicht das schönste Kino, das es gibt: opulent und effizient, technisch perfekt und lebendig zugleich. So wird selbst aus einem kalten Thriller wie dem von McTiernan ein aufregendes Abenteuer.

In Los Angeles kann es einem passieren, daß ein Einheimischer vom Besuch der beiden *kleinen „Chinese Theater"* abrät, Nr. 2 und 3, die 50 Meter rechts vom majestätischen Palast und den Spuren im Zement liegen. Das sei nicht vergleichbar und überhaupt viel zu klein. Wenn man die Kinos dann betritt, findet man sich in 600 Zuschauer fassenden Sälen wieder, nach denen man sich in Deutschland (und auch in New York) die Hacken ablaufen würde. Nur die Invasoren aus Kanada, *Cineplex Odeon*, können sich den fragwürdigen Luxus komfortabler aber kleiner Kinos leisten, Vernunft- und Gebrauchkinos, in denen ein finanzieller Flop wie Alan Rudolphs Detektivgeschichte LOVE AT LARGE nicht besonders schmerzt. Andererseits lagen auch in Hollywood die Geschäfte von *Cineplex Odeon* nicht gerade zum besten. Was den Schluß zuläßt, daß das Publikum immer noch lieber große Säle frequentiert. Die anderen Kinoketten sorgen sich dagegen um jedes Kino. Und auch eine kleine Produktion wie der schön böse Film A SHOCK TO THE SYSTEM (mit Michael Caine) findet in Westwood ein Kino, das dem Film alle Möglichkeiten bietet, ein Publikum zu finden. Hier sind die Leiter noch stolz auf ihre Kinos – und sie haben auch allen Grund dazu.

Auch die Hauptquelle der neuen Filme kommt aus dieser Stadt. Täglich, rechnet mir Michael Ballhaus vor, werden hier nicht selten gleichzeitig vierzig Kino- und Fernsehfilme produziert. Und tatsächlich, während Ballhaus vor dem stillgelegten *„Hotel Ambassador"* am Wilshire Boulevard unter der Erstregie von Iwin Winkler die Vorbereitungen zu einem Film mit Robert De Niro trifft, werden drinnen gerade die Möbel für einen Film geliefert, den Albert Brooks mit Meryl Streep dreht, und in der Lobby diskutiert ein TV-Team aufgeregt den Ablauf einer Szene für die Serie *„Wise Guy"* mit Ken Wahl. Leider hat jetzt Donald Trump das Hotel gekauft und trotz der Einwände der Branche, L.A. verlöre einen seiner wichtigsten Drehorte, den baldigen Abriß angekündigt. Der New Yorker Mogul hat halt keine Ahnung, was er da gekauft hat.

Aber Hollywood weiß sich auf anderem Wege zu rächen. In einem Kinosaal schwitzt Martin Scorsese um seinen Film, also um sein Leben. Scorsese, neben Woody Allen die Inkarnation des New York-Regisseurs, muß seinen puren New York-Film GOODFELLAS (über Mafiosi in Queens) zuerst in Los Angeles vorführen, im *Grand Cinema* von Sherman Oaks, einem nahen Außenbezirk, in einer jener berüchtigten *Sneak Previews*, in der nicht selten über das Schicksal eines Films (und mehrerer Leben) entschieden wird. *„Künstlerische Ignoranten"* haben Kritiker das wahllos herbeigeholte Straßenpublikum geschimpft, *„unvoreingenommene Kinogänger"* nennen die Studios die Besucher, die zu einem großen Teil noch nie bewußt einen Scorsese-Film gesehen haben und höchstens den Star, Robert De Niro, kennen. Nach der Vorführung geben sie ihre Meinung auf einem Fragebogen wieder, und nach ihrem Urteil („zu lang, zu brutal") sind schon häufiger Filme umgeschnitten (und nicht selten entstellt) worden. Scorsese, ansonsten ein redewütiger Mensch, verbreitet in den wenigen Minuten, die er anwesend ist, ein nervöses Schweigen. Sein Film – ein 145 Minuten langes Maschinengewehrfeuer aus Blut und Tränen, Lachen und Leichen – könnte abhängig werden von der Meinung von 600 Westküstlern. Ein schlechter Witz vielleicht, eine bittere Wahrheit gewiß. Halt typisch L.A. *Milan Pavlović*

IN MÜNCHEN:

Twin Peaks

USA 1989; **Regie:** *David Lynch;* **Buch:** *David Lynch, Mark Frost;* **Darsteller:** *Kyle MacLachlan, Michael Ontkean, Piper Laurie; Deutsche Uraufführung beim Filmfest München*

Noch vor zwei Monaten hatte ich noch nie etwas von TWIN PEAKS gehört. David Lynchs nächster Film, das schien klar, würde WILD AT HEART sein (mit Isabella Rossellini, Nicolas Cage und Laura Dern in den Hauptrollen), der in Cannes läuft und irgendwann im Herbst ins Kino kommt. Dann ein kurzer Artikel in der März-Nummer von „Cinefantastique": David Lynch, heißt es da, sitzt an einer Fernsehserie mit dem Titel TWIN PEAKS, der Pilotfilm sei schon fertig. Lynch und Fernsehen? Erste Reaktion: Skepsis. Und dann: Hoffnung. Lynch ist schließlich kein Dummkopf, wenn er sich auf so ein Projekt mit ABC einläßt, dann muß ihn daran schon einiges reizen. Ein paar Wochen später kommt das neue *„Monthly Film Bulletin"*, und auf drei eng bedruckten Seiten geht es um den Pilotfilm zu TWIN PEAKS, der in Großbritannien soeben auf Video erschienen ist. (Bei uns will ihn natürlich keiner haben.) Nach der Lektüre ist klar: Lynch ist sich selbst nicht untreu geworden, hier bahnt sich etwas an. Ein paar Tage darauf kommt mir der Zufall zu Hilfe, und ich kann TWIN PEAKS auf Cassette sehen. Die Erwartungen werden sogar noch übertroffen. So schön kann das Leben sein.

Gleich zu Anfang dies: David Lynch benutzt das Fernsehen wie vor ihm schon Fassbinder, Bergman oder Reitz, das heißt, der Filmemacher beugt sich hier kein Quentchen den Gepflogenheiten des Mediums, sondern macht sich ganz im Gegenteil die Vorteile des Fernsehens listig zunutze. Wie BERLIN ALEXANDERPLATZ, FANNY UND ALEXANDER und HEIMAT braucht TWIN PEAKS zum Erzählen seiner Geschichte den langen Atem eines TV-Mehrteilers – befreit vom engen Korsett der „üblichen" Spielfilmlänge von anderthalb bis zwei Stunden, auf die jedes Sujet, jede Idee im Regelfall reduziert (oder erweitert!) werden muß, sind dies die wahren Film-Romane, die „Schinken" im positivsten Sinne.

Was die erwähnten Filme, die alle Fernsehgeschichte machten, gemeinsam haben, worin sie sich von der längst unüberschaubaren Anzahl anderer TV-Mehrteiler und Mini-Serien unterscheiden, ist klar: Sie wirken wie für die große Leinwand gedreht. Kino statt Hörspiel, unvergeßliche Bilder statt sprechender Köpfe.

***Kyle MacLachlan in* TWIN PEAKS**

Und an unvergeßlichen Bildern übertrifft TWIN PEAKS sie alle. Wie schon in BLUE VELVET bewegt sich Lynch, wenn er das Bild einer blitzblanken Kleinstadt mit ihren sauberen Bürgern entwirft, nur um mit Wonne den Dreck – den greifbaren und den, den die Leute am Stecken haben – vor die Kamera zu bringen, auf Chabrol-Territorium: Am ehesten ist TWIN PEAKS (zumindest am Anfang) noch mit den Inspektor-Lavardin-Filmen vergleichbar – Hühnchen in Essig mit einer kräftigen Prise Buñuel.

Es beginnt damit, daß Jack Nance, der Hauptdarsteller aus ERASERHEAD, zum Angeln gehen will und eine in Plastikfolie gehüllte Mädchenleiche findet. Die Tote ist die siebzehnjährige Laura Palmer. Die erste halbe Stunde von TWIN PEAKS widmet Lynch dem Effekt der Nachricht von der Ermordung Laura Palmers auf die Familie, die Freunde, die ganze Stadt. Die Szene, in der Lauras Mutter vom Tod ihrer Tochter erfährt, ist so brillant inszeniert, daß einem die Luft wegbleibt: Nachdem sie am Morgen Lauras Schlafzimmer leer gefunden hat und keiner von Lauras Freunden und Bekannten (die man auf diese Weise ganz nebenbei kennenlernt) ihr Auskunft geben konnte, ruft sie ihren Mann an, der gerade einer Gruppe von dänischen Geschäftsleuten die Holzindustrie von Twin Peaks nahezubringen versucht; gerade versucht er seiner Frau zu erklären, daß sich für Lauras Verschwinden bestimmt eine harmlose Erklärung finden wird, da sieht er Sherrif Harry Truman (Michael Ontkean) mit ernstem Gesicht auf sich zukommen; als Mrs. Palmer übers Telefon die Worte „Da kommt der Sheriff" hört, ist ihr sofort klar, daß das nur eins bedeuten kann, und noch ehe der Sheriff den Mund aufmacht, stößt sie am anderen Ende der Leitung einen Schrei aus, als habe sie soeben selbst die Leiche ihrer Tochter entdeckt. Der Schmerz der Mutter bohrt sich einem wie eine Faust in den Magen, und Lynch sorgt dafür, daß die Faust dort noch ein Weilchen bleibt: Wenn Lauras Vater den Leichnam seines einzigen Kindes identifizieren muß, wenn der Direktor der Schule mit erstickter Stimme über Lautsprecher Lauras Freunde vom Tod der beliebten Klassenkameradin informiert, ist das von unglaublicher Intensität und verstärkt das Gefühl der Beunruhigung fast bis zur Panik.

Der Grund dafür, daß Lynch sich soviel Zeit dafür nimmt zu beschreiben, wie man in Twin Peaks, einem Städtchen im Waldgebiet von Montana, auf den Mord an Laura Palmer reagiert, ist denkbar einfach: Um die Frage *„Wer hat Laura Palmer getötet und warum?"* dreht sich nämlich die ganze Serie (und wie man *„Variety"* entnehmen kann, bleibt auch am Ende der siebten und vorerst letzten Folge völlig offen, wer der Mörder ist).

Sheriff Truman, ein netter, stiller Typ, ist im Grunde froh, als der forsche FBI-Mann Dale Cooper (Kyle MacLachlan, der schon in Lynchs DUNE und BLUE VELVET sowie in THE HIDDEN die Hauptrolle spielte) in Twin Peaks auftaucht und ihm die Leitung der Ermittlungen abnimmt. Cooper ist der Außenseiter, dem Truman alle Leute im Ort vorstellen und ihre Beziehungen untereinander erklären muß, was natürlich praktisch und hilfreich für den Betrachter ist. Mit Coopers Auskunft kann man endlich auch wieder richtig durchatmen, denn er hat ein paar ulkige Macken, bringt ein bißchen Selbstironie in die Sache und lockert die düstere, beklemmende Atmosphäre angenehm auf. Was Dale Cooper allerdings nicht schafft, ist, etwas Licht in den Fall zu bringen. Im Gegenteil: Je mehr man erfährt, je mehr Personen aus Laura Palmers Umfeld man kennenlernt, um so verworrener und rätselhafter wird der Fall. Woran es bald keinen Zweifel mehr gibt, ist lediglich, daß Laura nicht das brave, sonnige Mädchen war, als das man sie kannte. Im übrigen wird die Tote immer lebendiger: Erst sieht man Laura Palmers Leiche, dann ein Foto von ihr, dann sogar Videoaufnahmen.

Nur in der Videofassung des Pilotfilms gibt es gegen Ende so etwas wie eine Lösung. Und ebenfalls nur in der Videofassung setzt Lynch seinem mit surrealistischen Details gespickten Kleinstadt-Krimi mit einer gewagten Coda die Krone auf: „25 Jahre später", heißt es da plötzlich, und dann sitzt ein alt gewordener Dale Cooper in einem Hotelzimmer der lebendigen, immer noch siebzehnjährigen Laura Palmer gegenüber. Oder zumindest einem Wesen, das so aussieht wie Laura Palmer. Ein außerirdischer Zwerg, der Gefährte des Laura-Palmer-Wesens, spricht ein Englisch, das sich anhört, als würde man ein Tonband rückwärts laufen lassen, und das deswegen untertitelt werden muß. Aber die Untertitelung ist blanker Hohn, die Sätze ergeben keinen Sinn. Die Nebenhandlungen, die der Pilotfilm anreißt, würden Stoff für zwanzig Folgeepisoden (und ebensoviele Mordmotive) liefern: Da sind die Streitereien zwischen Joan Chen und Piper Laurie um die Leitung des örtlichen Sägewerks, da ist Laura Palmers Freund, der sie mit der Kellnerin aus dem Diner betrogen hat, da sind der wortkarge Tankwart und der brutale Fernfahrer, dessen Truck in demselben Kontaktmagazin abgebildet ist wie Laura Palmers Foto... Was mag es mit dem Buchstaben „R" auf sich haben, den Cooper in extremer Großaufnahme unter dem Fingernagel der Leiche hervorzieht?

Die ganze Sache mit der Kleinstadt, dem ermordeten Mädchen und der Suche nach dem Killer ist letztlich eine Finte. Lynch benutzt die bekannten Muster von Krimiserien und Soap Operas nur, um sie kräftig gegen den Strich zu bürsten, und folgt ansonsten – wie er es seit ERASERHEAD tut – den Gesetzen des Traums und des Unterbewußtseins. Logik wird außer Kraft gesetzt, Realität kippt um in Phantasie. Der Weg von den fast dokumentarisch-beklemmenden Anfangsszenen über Dale Coopers amüsante Ermittlungen bis hin zu dem grotesken Finale und der irrwitzigen Coda ist spiralförmig gewunden, und diese Spirale besitzt hypnotische Kraft. Man kann sich der Faszination der Lynchshen Bilder einfach nicht entziehen.

Robert Fischer

Neue Bilder aus dem Lynchschen Universum

IN BERLIN (1):

Film ohne Grenzen – Neue Regeln, alte Gewohnheiten

Beinahe wäre es ein Jahr wie andere auch geworden: Das Wetter war lausig, das Angebot neuer Filme und die Laune auch; die Medien schimpften schon lange vorher über die Dominanz des amerikanischen Films und hievten damit den verhaßten US-Film wieder einmal aufs silberne Tablett: Wolfram Schütte, der anti-amerikanische Paranoiker der *Frankfurter Rundschau,* drohte einen Berlinale-Besprechungs-Boykott von US-Filmen an, dem seine Kollegen (etwa Michael Kötz) nicht unbedingt folgen mochten; Wolf Donner, Chef-Experte des amerikanischen Kinos, Trends jeder Art und der Adjektive in allen Varianten, wetterte gegen die Amis und machte sich trotzdem mit ihnen im *Tip*-Magazin breit – er folgte damit nur dem inzwischen bewährten (altlinken?) Glauben, sich wegen einiger kritischer Anmerkungen erlauben zu können, das Heft mit dem Schauwert des Kritisierten zu schmücken; und der *Berlinale-Tip* machte wie jedes Jahr aus einem interessanten Stoff (Helma Sanders-Brahms Rücktritt aus dem Auswahlgremium) ein laues Thema, aus einer Mücke einen Skandal.

Auch wenn schon bald nach Beginn des Festivals ein erstaunlicher Text in der *FAZ* folgte (ein differenzierter Blick von Hans-Dieter Seidel auf zwei amerikanische Filme, gegen die er polemisch aber einleuchtend den Modefilmer Pedro Almodovar ausspielte), so schien es also doch wie in jedem Jahr zu werden. Sicher, die Mauer war offen, und zum ersten Mal seit fast dreißig Jahren konnten die Bürger in West und Ost die Filme sehen, wurden die meisten Filme erstmals auch im Osten Berlins gezeigt. Aber abgesehen davon, daß aus dubiosen, vielleicht sogar skandalösen Gründen die Retrospektive nicht in Ost-Berlin zu sehen war, änderte sich am Bild des Festivals nicht viel. Der filmische Wandel kann frühestens im nächsten Jahr besichtigt werden, und die Frage dabei bleibt, was die neuen Filme taugen. Armin Müller-Stahl sagte in Berlin, er bekomme jetzt Angebote für DDR-Filme, in denen die Perspektive einfach um 180 gedreht worden sei, und so leicht dürfe man es sich jetzt auch nicht machen. Der Publikumszuspruch in Ost-Berlin war lange Zeit eher mäßig, sicher auch, weil zu wenig Werbung betrieben worden war, aber eher noch aus dem Grund, daß die Ost-Berliner Bürger andere Probleme hatten. So war die einzige offensichtliche Änderung das Straßenbild um den Bahnhof Zoo, die Kantstraße/Ecke Joachimsthaler Straße und am Tauentzien, wo es auf eine unangenehme, provinzielle Weise lebendig zuging und der schwarze Geldwechsel blühte. Dennoch hätte die Berlinale ein Maß setzen können, das nicht nur politischen oder historischen Wert gehabt hätte, sondern auch einen hohen künstlerischen. Dazu hätte die Leitung lediglich handeln und Filme austauschen müssen. Zur Mitte des Festivals, als der DDR-Film SPUR DER STEINE aus dem Jahr 1966 erstmals im Westen lief, flackerte noch einmal die Diskussion

SPUR DER STEINE: ***Die glorreichen Sieben kommen, in der Mitte Manfred Krug***

um den Eröffnungsfilm auf. Und keine Frage, natürlich wäre Frank Beyers Meisterwerk in jeder Hinsicht als Eröffnungsfilm geeigneter gewesen als Herbert Ross' STEEL MAGNOLIAS. Er wäre bereits eine bessere Wahl gewesen, um den Kritikern keine Chance zu geben, das alte Thema des US-Films in Berlin aufzuwärmen. So aber gaben Moritz de Hadeln & Co. den Verfechtern des US-Films nicht nur allen Grund zur Kritik, sie versäumten es auch, einem höchst kritischen und unterhaltsamen politischen Film das Podium zu verschaffen, das der Film verdient und das Fest nötig gehabt hätte. Was an der Begründung de Hadelns, er habe STEEL MAGNOLIAS nicht mehr absetzen können, stinkt, ist die Tatsache, daß der Film als erste Wahl ohnehin falsch gewesen war und daß zu befürchten steht, daß de Hadeln einen so schwachen Stand gegenüber den Majors hat, daß er den Film dann tatsächlich nicht mehr austauschen konnte. Dabei war Anfang November SPUR DER STEINE in Ost-Berlin zu sehen gewesen und spätestens zu dieser Zeit auch klar, daß der Film verfügbar war. Immerhin war der Film wenigstens zu sehen, und so war im Gegensatz zu den letzten Jahren, als die ersten Filme THE COLOR OF MONEY und DANGEROUS LIAISONS waren, in diesem Jahr der erste Film, den ich sah (wohlgemerkt nicht der Eröffnungsfilm, sondern Costa-Gavras' MUSIC BOX), *nicht* schon der beste neue des ganzen Festivals.

Festivals bieten immer auch die Frage an, warum ein Film läuft und ein anderer nicht. Verblüffend war in diesem Jahr vor allem die Abwesenheit von Paul Mazurskys ENEMIES, A LOVE STORY, enttäuschend die Unfähigkeit, THE FABULOUS BAKER BOYS vorzuführen, und sei es als Hommage an den Jury-Präsidenten Michael Ballhaus. Das Forum versäumte es, MY LEFT FOOT an Land zu ziehen (und dafür den Kinostart zu verzögern), aber dafür liefen immerhin Filme wie ROGER & ME, DRUGSTORE COWBOY, ROUTE 1, NEAR DEATH (wenn auch ohne mich), LES SIÈGES DE L'ALCAZAR, LEBEN BRD; und schöner als die Präsentation der fragwürdigen HISTOIRE(S) DU CINEMA war die (leider kaum bekannte) Anwesenheit ihres Regisseurs Jean-Luc Godard. Aki Kaurismäki brachte aus dem hohen Norden gleich zwei Filme mit, ein Fingerspiel (LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA) und *Das Mädchen aus der Streichholzfabrik,* ein Drama, das sich ganz dem Melo verschloß, und das in seiner Konsequenz und Fatalistik an Bresson erinnerte (Sorry, Fritz!).

Die Enttäuschung des Festivals: BLUE STEEL von Kathryn Bigelow, die vorgibt, Jamie Lee Curtis als Polizistin einzusetzen, sie dann aber doch nur dafür benutzt, HALLOWEEN 1990 zu drehen. Die Verwandtschaften zu Bigelows NEAR DARK und Robert Harmons THE HITCHER, zu dem ebenfalls Eric Red das Drehbuch

Was diesen Film für die DDR so gefährlich werden ließ, ist klar: er zeigt was falsch ist, und er zeigt daß die einzige Möglichkeit für eine Verbesserung der Kampf ist.

geschrieben hatte, könnten ebenso interessant sein wie das Reizthema Frauen in Uniform. Und Bigelow mag auch eine konsequente Stilistin sein, aber in ihrem allzu sehr auf Klaustrophobie und Weitwinkel, auf Überrumpelung und Effekte getrimmten Kino gehen, zumindest diesmal, die Personen verloren – und mit ihnen das Interesse am Film.

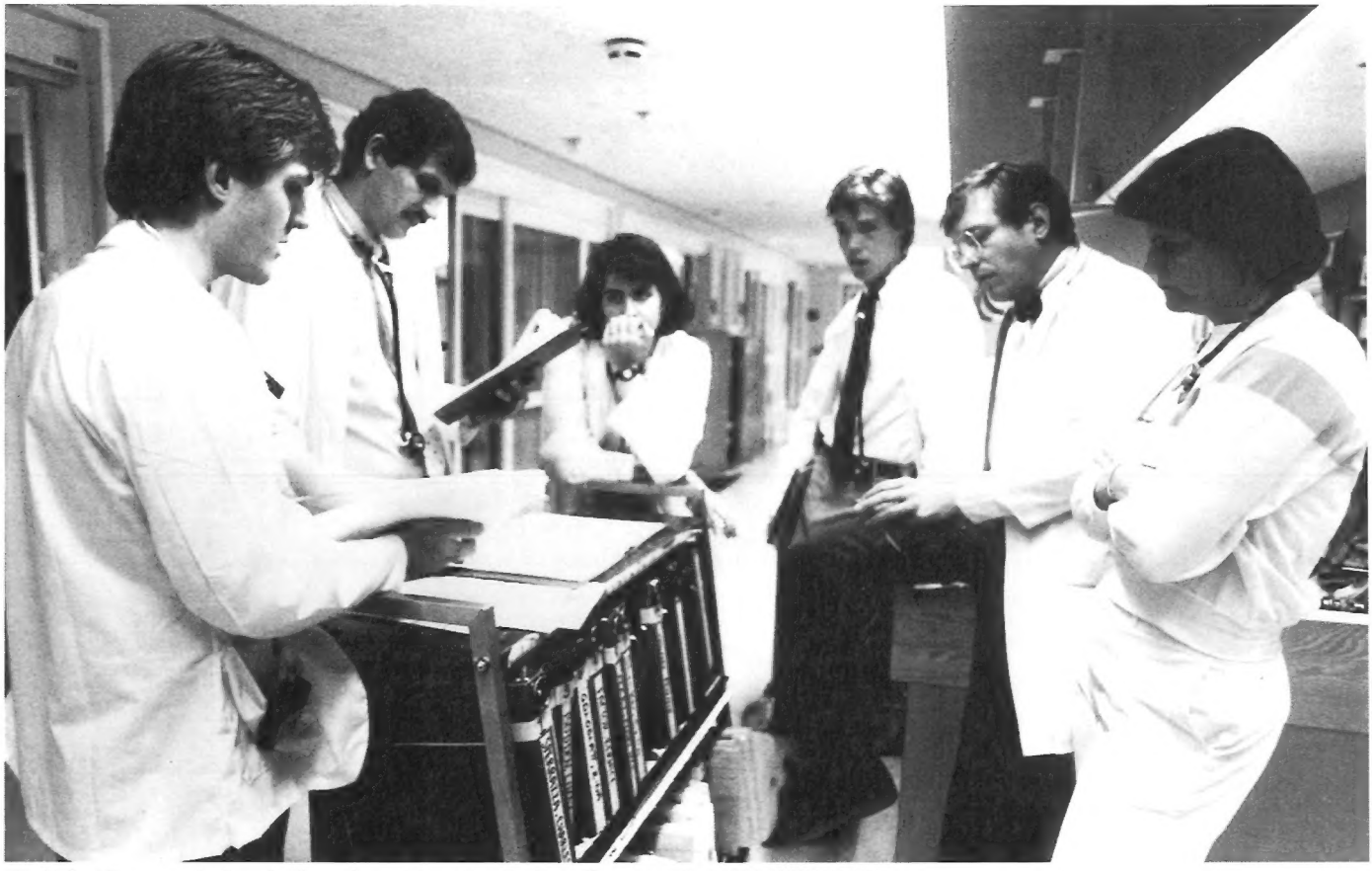
Wie immer der ruhende Pol des Festivals: die Retrospektive. Letztlich ist es nur die Retro, die die Berlinale von den anderen Festivals abhebt, die diesem Festival ihren eigenen Rhythmus verleiht. Wer nicht weiß, wohin, und wer die Schnauze von neuen Filmen voll hat, der findet hier, bei alten Filmen, neue Inspiration. Diesmal in zwei ähnliche (weil jeweils zeit- und nicht themen-orientierte) und doch völlig unterschiedliche Themen geteilt, konnte sich hier jeder seine eigenen Double- oder Triple-Features zusammenstellen. Wolfgang Jacobsen hatte die *40 Jahre Berlinale*-Nabelschau organisiert, Highlights unter verschiedenen Tagesüberschriften; Hans-Helmut Prinzler wollen wir die Verantwortung geben und das große Lob für die Retro *1945* erteilen, in der Filme über das Jahr und aus dem Jahrgang zu sehen waren, Filme wie Welles' THE STRANGER, Fords THEY WERE EXPENDABLE, Hustons LET THERE BE LIGHT, Staudtes KIRMES, Harlans KOLBERG und Don Siegels Kurzfilm HITLER LIVES. In Verbindung mit den anderen Sektionen konnte man sich einen ganzen Tagesplan erstellen, mit verblüffenden Ergebnissen. Am aufregendsten, anstrengendsten und lehrreichsten war der Kriegsfilm-Samstag: zuerst BORN ON THE FOURTH OF JULY (Wettbewerb, 145 Minuten), dann in der Berlinale-Retro, unter der Überschrift *„Trouble in Paradise"*, Michael Verhoevens CASUALTIES OF WAR-Vorläufer im Bayerischen Wald, O.K. (von 1970, 80 Minuten), und gleich anschließend Ciminos DEER HUNTER (183 Minuten). Danach galt es, zum anderen Retro-Kino zu rasen, um noch Raoul Walshs OBJECTIVE, BURMA! (142 Minuten) sehen zu können. 550 Minuten Krieg, zwei Kriege, vier verschiedene Perspektiven. Leider sah Walshs Film nach THE DEER HUNTER wie ein Sandkastenabenteuer aus, das ist sicher ungerecht (und vielleicht auch falsch), aber ein Festival verschärft die Positionen ganz gewaltig.

***Eine Entdeckung:* HENRY**

Wenn ein Festival vorüber ist, gibt man sich immer intelligenter denn je. Man nimmt sich vor, seine Fehler nicht zu wiederholen, einen Bogen um jenen Regisseur zu machen und den nächsten Film dieses Regisseurs nicht mehr zu verpassen. Aber dann kommt doch wieder alles anders.

Eine Entdeckung: HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER, bereits 1985 gedreht, aber zeitlos verstörend. Um zu begründen, warum der Film keine Offenbarung war wie Tobe Hoopers TEXAS CHAINSAW MASSACRE und auch nicht in die Nähe von Wes Cravens LAST HOUSE ON THE LEFT kommt (beides reine Spielfilme), müßte ich den Film noch einmal sehen. Das aber könnte schwierig werden, denn HENRY dürfte zu hart und zu ausweglos sein, um hierzulande einen Verleih zu finden. (Nehmen wir deshalb mit Martin Scorseses Henry in GOODFELLAS Vorlieb.) Von den vielen Filmen, die ich nicht gesehen habe: DAS KANINCHEN BIN ICH und BERLIN UM DIE ECKE, zwei ehemals verbotene DDR-Filme, wurden immer wieder genannt, und Helmut W. Banz schwärmte von Eric de Kuypers PINK ULYSSES und dem argentinischen Film *„Letzte Bilder des Schiffbruchs"*. Das konnte ich nicht mehr überprüfen, ich will es hier einfach weitergeben.

Milan Pavlović



Ein Tabu-Thema, sechs Stunden lang thematisiert: Der Tod ist allgegenwärtig in **NEAR DEATH.**

IN BERLIN (2):

Das Forum des internationalen Films

Ost und West, Dokumentarfilm und fiktionaler Film, das Leben und das Kino, alt und neu, die Grenzen sind fließend. Neue Dokumentarfilme aus den USA, von zwei Meistern, Frederick Wiseman und Robert Kramer, und DDR-Spielfilme aus der Mitte der 60er, verboten damals, sie gehörten zu den aufregendsten Filmen des diesjährigen Forums.

Boote in der Mündung des Charles River in Boston: mit einer ruhigen Einstellung beginnt und endet Frederick Wisemans fast 6-stündiger, grobkörniger Schwarzweiß-Film NEAR DEATH, der dem Leben ganz nahe ist, wenn er Menschen beobachtet bei ihrer Arbeit, bei ihren Gefühlsausbrüchen, in ihrem Schmerz und in ihrer Angst. Autos fahren vorbei am Beth Israel Hospital, fast möchte man sagen, das alltägliche Leben rauscht vorbei. Auf irgendeiner Etage dieser Harvardklinik, irgendwo in diesem soliden Betonbau liegt die perfekt ausgestattete Intensivstation für Todkranke. Der Tod ist das Alltägliche und das ganz Außergewöhnliche zugleich, das wird nach den ersten Bildern klar. Und auf der Station, in der Klinik, dem heutigen Sterbeort ist Tod/Leben gebündelt wie in einem Brennpunkt: Intensiv-Station. Wir sehen Menschen zwischen Maschinen liegen, mit Masken aus Beatmungsgeräten. Wir hören die Geräusche der lebenserhaltenden Maschinen, Surren und Piepsen, und immer wieder das Klingeln von Telefonen. Wir beobachten, wie ein vermummter Schwarzer Abfall wegschafft. Wie Ärzte und Schwestern bei einer Wiederbelebung einen Körper traktieren, bis noch einmal das Leben zurückkehrt. Wie Schwestern eine Leiche in den Keller fahren, verpacken und in ein Fach schieben. Wir sehen bei einer Autopsie die Organe eines verstorbenen Patienten, vollkommen zerfressene Lungen. Und wir erleben mit, wie eine junge Schwester einen brummenden Patienten rasiert und wie sich ein Schwerkranker vom Arzt am Rücken kratzen läßt und lacht.

Ärzte und Schwestern reden über Therapien. Sie sprechen mit den Sterbenden und den Angehörigen über das Absetzen von Medikamenten, das Abschalten einer Maschine. Sterbende, die manchmal mit klarem Blick dem Tod ins Auge schauen, Angehörige, die wissen, daß sie einsam sind nach dem Tod des Partners. Entscheidungen sind das über Leben und Tod. Immer wieder. Gespräche zwischen Vernunft und Gefühl. Herzzerreißende Gespräche, enervierende Gespräche. 6 Stunden Film, immer wieder. Die Ärzte sprechen nicht direkt vom Tod und vom Sterben, sie sprechen, nicht weniger hart, von „dem, was wir nicht hoffen, das es eintritt, aber womit wir rechnen müssen". Das Leben, das ist bloß noch ein kleiner Schimmer Hoffnung. Wenn die Ärzte auf dieser Station eine Schlacht gewonnen haben, dann bedeutet es meist nur eine Lebensverlängerung von Wochen.

Die Ärzte und Schwestern sind größtenteils recht jung, und sie sind sympathisch. Sie nehmen sich Zeit im Streß, versuchen Patienten und Angehörige in Richtung einer rationalen Entscheidung zu lenken. Entschlüsse sollen gefaßt werden zwischen Arzt, Patient und Angehörigen: ein demokratisches, ein nervenaufreibendes Ideal. Zwischendurch beim Essen, in den Pausen, reden Ärzte und Personal über den Sinn ihrer Arbeit, hinterfragen die Institution und bestätigen sie. Manchmal lachen sie dabei, sind sie ironisch, sind sie bitter.

An vier größeren Fällen hauptsächlich zeigt Wiseman, der renommierte Vertreter des *cinema verité,* des unkommentierten Beobachtens, die Abläufe dieser Intensivstation. Ein großartiges Kapitel fügt er seinem Gesamtwerk an, den Expeditionen in die Institutionen der USA, unseres Lebens. Ein neugieriger, unaufdringlicher Film gegen jedes Vor-Urteil.

Eine Reise hinein in eine fast tabuisierte Zone des modernen Lebens ist Wisemans Film. Robert Kramers ROUTE 1, fast 4 Stunden dauernd, handelt von einer Reise durch die USA, durch Gegenwart und Vergangenheit. Von Fort Kent im äußersten Norden hinunter in den Süden bis nach Key West. Geographie und Geschichte verknüpft Robert Kramer, Dokumentarisches und Fiktives. Das Grab von Thoreau, die Slums von Bridgeport, das Haus von Walt Whitman, ein Militär-Ausbildungscamp und die lange Tafel in Washington, auf der alle Gefallenen des Vietnamkriegs verzeichnet sind, das sind Stationen der Reise. An einem Kitschmuseum eines patriotischen Ex-Polizeichefs im Norden und am Museum des Tragischen im Süden, wo der Unfallwagen von Jayne Mansfield steht, kommen wir mit Doc vorbei, einer fiktiven Figur, die wir begleiten auf der Reise, oder umgekehrt. Doc

begleiten auf der Reise, oder umgekehrt. Doc (Paul McIsaac), er könnte ein Nachkomme sein von John Ford und Karl Marx, ist zurückgekehrt aus Afrika, wo er als Arzt gearbeitet hat. Den Aufbruch der Jugend hat er hinter sich, dieser grauhaarige Mann. Er kennt das Leben und hat bestimmt viel gesoffen. Mit einem Lächeln, behutsam, begegnet dieser intellektuelle Trapper einer Indianerin im Norden und einem schwarzen Vietnam-Veteranen im Süden, einem weißen Penner und einem portugiesischen Krämer in den großen Städten, jungen Puertoricanern und Flüchtlingen aus Mittelamerika in den Slums. Amerika, eine Nation der Minderheiten, das ist das Bild der Reise, des vertikalen Mosaiks. Überall stößt Doc auf Spuren des Kriegs gegen die Indianer, des Sezessionskriegs und des Vietnamkriegs, dreier Kriege, die zusammenhängen. Bürgerkriege, meint Doc. Einer *community* will der Doc sich wieder anschließen gegen Ende der Reise, aus der Distanz in die Nähe gehen. Amerika braucht einen Arzt. Kramers schöner, einfach-komplizierter Reisefilm wirft einen skeptischen und einen liebevollen Blick auf Amerika.

ROGER AND ME von Michael Moore, in seinen besten Momenten ein Dokumentarfilm als Komödie, hätte ein Film über den amerikanischen Alptraum werden können. Moore zeigt die Verelendung seiner Heimatstadt Flint nach Massenentlassungen bei General Motors, den Abstieg von der Goldgräberstadt des Autobaus fast bis zur Geisterstadt. Hausräumungen bei Arbeitslosen stellt er neben bizarre Parties der Reichen. Die ganze Zeit ist er auf der ironischen Suche nach dem „Scrooge" Roger B. Smith, dem Aufsichtsratsvorsitzenden von GM. Dabei spielt Moore à la ATOMIC CAFE den Irrsinn populärer amerikanischer Kultur wie Schönheitskönigin, Showmaster, Ronald Reagan usw. für sichere Lacher aus, zur Veralberung des amerikanischen Traums. Und so wird ROGER AND ME ein süffiger Studentenulk über den brutalen Kapitalismus Amerikas.

In BERLIN UM DIE ECKE läßt sich ein Junge einmal mit dem Taxi zur Arbeit bringen. Da schimpft die Mutter. Und er antwortet: „In Amerika fahren alle mit dem Auto zur Arbeit." Die DDR-Tresorfilme von 1965, sie waren vielleicht die Offenbarung der Berlinale. BERLIN UM DIE ECKE von Gerhard Klein und Wolfgang Kohlhaase und JAHRGANG 45 von Jürgen Böttcher sind Halbstarkenfilme und Liebesfilme, Filme über Stadtviertel und Filme voller Respekt allen ihren Figuren gegenüber. Sie brauchen den Vergleich etwa mit SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING von Karel Reisz oder mit DIE HALBSTARKEN von Georg Tressler nicht zu scheuen. Mit diesen Filmen allein hätte in der DDR eine Nouvelle Vague, ein *free cinema* beginnen können.

MONOLOG FÜR EINEN TAXIFAHRER (1962) von Günter Stahnke und Günter Kunert, zusätzlich noch ins Programm genommen, handelt von einem Taxifahrer, der am Heiligabend eine schwangere Frau ins Krankenhaus bringt, und auf der Suche nach ihrem Mann durch eine kafkaeske Welt gezogen wird. Ein existentialistischer *film noir*, wie ich ihn im deutschen Kino nicht gesehen habe. *Hans Schifferle*

***Nach den Giftfilmen aus der UdSSR vor Jahren nun also die Tresorfilme aus der DDR, eher noch besser. Aus einer größeren Reihe im Forum:* JAHRGANG 45, DENK BLOSS NICHT, ICH HEULE *und* BERLIN UM DIE ECKE.**

IN BERLIN (3):

Die Retrospektive: Das Jahr 1945

War das Jahr 1945 ein Jahr Null? Ein Einschnitt in der Geschichte des 20. Jahrhunderts? Was ging da zu Ende, was fing da an, was markiert dieser Punkt in den Schichten und Ablagerungen, den Zyklen und Schüben der laufenden Ereignisse? Daß die Geschichte überhaupt auf einen Punkt gebracht werden kann, darüber sollten uns gerade die letzten Monate wieder unsicher gemacht haben.

Das Jahr 1945: Die diesjährige Retrospektive der Internationalen Berliner Filmfestspiele bot einen Querschnitt zu diesem Thema, das im Grunde kein wirkliches Thema ist, sondern nur ein Stichpunkt. Filme des Jahres 1945 aus 15 Ländern, von Amerika über Europa bis Japan, Filme zum Jahr 1945, aus den Jahren 1946 bis 1967, Dokumentationen und Wochenschau, Spielfilme und Propaganda. In allen Filmen war der Krieg präsent, auf dem Schlachtfeld oder an der Heimatfront oder durch die Art und Weise, wie er mißachtet, in den Hintergrund gedrückt, verdrängt wurde.

Das Jahr 1945: Die Einheit der Zeit, die das Stichwort suggeriert, zersplittert beim Sehen der Filme, bei der Verschiedenheit ihrer Schauplätze und ihrer Handlungen: eine Fülle von Filmen und Perspektiven, eine Fülle von Autoren und Texten, die darüber hinaus der Begleitband zur

Ganz neu und schon ein Klassiker: Das Buch zur Retro 1945.

Reihe bietet. Was zunächst als Rat- oder Planlosigkeit erscheinen könnte, ist kein bequemer Pluralismus, der die Last der Entscheidung auf den Zuschauer abwälzt. Im neuen Kontext verändern sich auch die alten Filme.

So konnte man zwei völlig verschiedene Fluchtgeschichten nebeneinander sehen, über eine kleine Gruppe auf der Flucht vor den Deutschen in die Schweiz der eine (DIE LETZTE CHANCE von Leopold Lindtberg), der andere über verlorene Existenzen, die auf der Flucht vor sich selbst in der amerikanischen Provinz stranden (FALLEN ANGEL vom Hollywood-Emigranten Otto Preminger). In zwei anderen Filmen sah man, wie die Einsamkeit dieses Jahres die Menschen gleichsam verschließt, wie wenige Auswege ihnen bleiben und wie sie sich selbst diese noch versperren (ZWEI MENSCHEN von Carl Theodor Dreyer und GROSSE FREIHEIT NR. 7 von Helmut Käutner).

Man konnte zwei Geschichten vom Krieg in Burma sehen, wo es um die Sprachlosigkeit geht, zu der das Kämpfen verdammt. OBJECTIVE, BURMA! von Raoul Walsh, wo nur über Handlung kommuniziert wird, und *„Die Harfe von Burma"*, von Kon Ichikawa, in dem die Verbindung zwischen verlassenen, geschlagenen japanischen Soldaten nur noch durch Lieder oder Papageien aufrechterhalten wird.

Hans Helmut Prinzler, der seit Jahren für die Stiftung Deutsche Kinemathek die Auswahl und Organisation der filmhistorischen Retrospektiven besorgt, ist nicht auf die schnellen Schlüsse aus. Er praktiziert einen heutzutage seltenen Respekt vor dem Zuschauer und seiner Aufmerksamkeit. Durch die Auswahl der Filme macht er ihm mit Geduld ein Angebot. Und manchmal, zugegeben, auch mit ein wenig Lust an der Provokation.

Das Jahr 1945: Das bedeutete auch eine besonders intensive Lektion im Umgang mit dem Kino und mit der Geschichte. Am schnellsten entzündeten sich die Diskussionen in Berlin erneut an den Punkten, die viele, ob links oder rechts, für endgültig abgeschlossen halten möchten, die Filme des „Dritten Reichs". Hier gab es – persönlich, aber mit sorgfältiger Argumentation – Widerstand gegen Versuche, Josef von Bakys VIA MALA (nach John Knittels Roman) als *„Film des ästhetischen Widerstands"*, als Aufruf zum Tyrannenmord zu interpretieren, oder in Leni Riefenstahls TIEFLAND das Gefängnis zu sehen, *„aus Abhängigkeit und Abscheu, aus Teilhabe an der Macht bei gleichzeitiger Ohnmacht, in dem sie sich zumindest seit 1940 gefühlt haben muß"*.

Nicht für diejenigen war diese Reihe gemacht, die es immer schon besser wußten, sondern für alle, die sehen und hören und nach-denken wollten. *„Für John Ford ist das, was er nicht erzählen will"*, schreibt Hartmut Bitomsky in seinem Text des Begleitbandes, *„ebenso bedeutsam wie das, was er erzählt, denn das Erzählen geht wie das Schweigen. Das eine, was man sagen kann, das andere muß man sich denken, und nichts wird entgehen."*

Die Geschichte wird nie fertig, und wir werden nie fertig mit unserer Geschichte. Darin besteht unsere Chance. Und in jedem Bild einer Zeit sind der Möglichkeit nach die anderen Bilder enthalten. Es ist nur eine Frage der Einstellung.

(Zur Retrospektive erschien: *Das Jahr 1945*. Filme aus fünfzehn Ländern. Ein Katalog mit 150 Bildern und 90 Texten von 60 Autoren. Stiftung Deutsche Kinemathek, 1990. 352 Seiten)

Fritz Göttler

Eines der großen Ereignisse: John Fords **THEY WERE EXPENDABLE** *auf der Leinwand. Der Film sieht heute moderner aus als die meisten, die zur Zeit gedreht werden.*

OSCARS:

A Show to remember –
Wie einer, der nicht einmal nominiert war, gewann

Die nackten Fakten der 62. Academy-Awards-Verleihung, so wie die Produzenten sie verzeichnen, lauten: 215 Minuten Länge (also eine moderate halbe Stunde länger als vorgesehen), 15 Unterbrechungen für Werbespots (ausbaufähig), drei Standing Ovations, vier Satelliten-Live-Schaltungen (nach Moskau, London, Sydney und Buenos Aires), zwei Tanzeinlagen (überlang und von Paula Abdul zum Gähnen choreographiert), ein kurzweiliger, bisweilen brillanter Moderator (Billy Crystal) – und zumindest zwei faustdicke Überraschungen.

Für die größte und zugleich schönste Überraschung sorgten die 4799 stimmberechtigten Mitglieder der Academy of Motion Picture Arts and Sciences in der vorletzten, zweitwichtigsten aller Oscar-Kategorien: Als alle Experten sich noch auf einen Zweikampf zwischen Tom Cruise (in BORN ON THE FOURTH OF JULY) und Morgan Freeman (als Miss Daisys Chauffeur) konzentrierten, wurde Daniel Day Lewis als Gewinner ausgerufen. Für seine Darstellung von Christy Brown in MY LEFT FOOT hatte Lewis zwar schon lange die Herzen seiner Schauspielerkollegen (und der Kritiker) gewonnen, aber bis zuletzt war bezweifelt worden, daß sich genügend Academy-Mitglieder Jim Sheridans Film ansehen würden. Dadurch blieb Morgan Freeman die Schmach erspart, für eine Bimbo-Rolle belohnt zu werden, und Tom Cruises Gage bleibt in Zukunft pro Film um 3 bis 4 Millionen Dollar billiger.

Die andere verblüffende Auszeichnung war die in der Sparte des besten Originaldrehbuchs. Hier galt Nora Ephron als klare Favoritin (für ihr cleveres Woody Allen-Plagiat WHEN HARRY MET SALLY...) Und wenn schon nicht Ephron, dann sollte Spike Lee gekürt werden, für DO THE RIGHT THING und als Entschädigung für die Tatsache, daß er sonst weder für die Regie noch für seinen Film nominiert worden war. Stattdessen gewann Tom Schulmans brave Vorlage zu DEAD POETS SOCIETY. Überraschend, aber nicht sensationell, war die Bekanntgabe des Oscars für Brenda Fricker als beste Nebendarstellerin. Sie profitierte vor allem davon, daß die Konkurrenz in ihrer Kategorie sich gegenseitig eliminierte: Anjelica Huston hat den Oscar erst 1985 für PRIZZI'S HONOR bekommen, aber ihre Partnerin aus ENEMIES, Lena Olin, konnte nicht bevorzugt werden; Dianne Wiest war ein Jahr nach Anjelica dran; Julia Roberts schließlich, *shooting star* aus STEEL MAGNOLIAS, hat ähnlich wie Michelle Pfeiffer und Tom Cruise schon so früh so viel vom Leben bekommen, daß sie für den Gewinn eines Oscars noch genug Zeit hat. Deshalb blieb nur Brenda Fricker übrig.

Die größte Sensation des Abends dagegen war längst selbstverständlich geworden: Mit DRIVING MISS DAISY gewann erstmals seit 58 Jahren (seit GRAND HOTEL im Jahre 1932) und erst zum dritten Mal in der langen Oscar-Geschichte ein Werk den Oscar für den besten Film des Jahres, dessen Regisseur nicht einmal nominiert worden war (1927 gewann WINGS, ohne daß William Wellman unter den Nominierten gewesen wäre). Damit ist auch klar, wer der Sieger des Abends war: nicht der Film DRIVING MISS DAISY, sondern dessen Regisseur Bruce Beresford. Obwohl nicht nominiert (und nicht einmal anwesend), wurde der Australier von allen Siegern des Films (Film, adaptiertes Drehbuch, Schauspielerin, Make-Up) demonstrativ herausgehoben. *„Der Film, der sich offensichtlich selber inszeniert hat"*, scherzte anfangs Billy Crystal. Härter drückte es der Produzent von DRIVING MISS DAISY, Richard Zanuck, aus, als er die Trophäe für den besten Film entgegennahm: „Wir sind nur aus einem Grund hier: der Tatsache, daß Bruce Beresford ein brillanter Regisser ist."

In keiner anderen Sparte gibt es so viele Überraschungen wie in der der Regisseure. Das kommt auch daher, daß nur Regisseure bestimmen, wer als Regisseur nominiert wird. Animositäten oder Sympathiebezeugungen für Regisseure, deren Filme sich nicht durchsetzen können, sind nicht selten. Man braucht nicht lange zurückzublicken, um wunderliche Nichtberücksichtigungen zu finden: Die *Steven Spielberg Story* ist ja bekannt. 1975, bei JAWS, wurde statt seiner Federico Fellini nominiert, für AMARCORD, der bereits im Jahr zuvor (!) als bester ausländischer Film den Oscar gewonnen hatte; und 1985 bekam Akira Kurosawa eine Nominierung für RAN und für ihn mußte Spielberg als Regisseur von THE COLOR PURPLE und nicht, wie man erwarten sollte, Hector Babenco (THE KISS OF THE SPIDER WOMAN) das Feld räumen.

Aber an weiteren Beispielen mangelt es nicht, denn seit 1975 wurden nur einmal, im Jahr 1981, die Regisseure der fünf nominierten Filme auch in ihrer Sparte ausgewählt. Ein paar Mal waren es peinliche, manchmal unbefriedigende, selten bessere „Ersatzregisseure". Hier die Fälle der letzten 15 Jahre:

1975: Fellini statt Spielberg

1976: Ingmar Bergman *(„Von Angesicht zu Angesicht")* und Lina Wertmüller (7 BELLEZZE) statt Martin Scorsese (TAXI DRIVER) und Hal Ashby (BOUND FOR GLORY)

1977: Steven Spielberg (CLOSE ENCOUNTERS) statt Herbert Ross – aber wahrscheinlich auch nur, weil zwei Ross-Filme (THE TURNING POINT und GOODBYE GIRL) als beste Filme nominiert waren

1978: Woody Allen (INTERIORS) statt Mazursky (AN UNMARRIED WOMAN)

1979: Edouard Molinaro (CAGE AUX FOLLES) statt Martin Ritt (NORMA RAE)

Zwei Sieger unterschiedlichster Art: Daniel Day Lewis setzte sich gleich gegen zwei höher gehandelte Konkurrenten durch; Bruce Beresford (unten, 2. v. l.) – der hatte mitansehen müssen, wie seine Schauspieler nominiert worden waren, er dagegen nicht – war der große moralische Sieger.

1980: Richard Rush (THE STUNT MAN) statt Michael Apted (COAL MINER'S DAUGHTER)

1981: identisch

1982: Wolfgang Petersen (DAS BOOT) statt Costa-Gavras (MISSING)

1983: Ingmar Bergman (FANNY OCH ALEXANDER) und Mike Nichols (SILKWOOD) statt Philip Kaufman (THE RIGHT STUFF) und Lawrence Kasdan (THE BIG CHILL)

1984: Woody Allen (BROADWAY DANNY ROSE) statt Norman Jewison (A SOLDIER'S STORY)

1985: Kurosawa statt Spielberg

1986: David K. Lynch (BLUE VELVET) statt Randa Haines (CHILDREN OF A LESSER GOD)

1987: Lasse Hallström (*„Mein Leben als Hund"*) statt James L. Brooks (BROADCAST NEWS)

1988: Martin Scorsese (THE LAST TEMPTATION OF CHRIST) und Charles Crichton (A FISH CALLED WANDA) statt Stephen Frears (DANGEROUS LIAISONS) und Lawrence Kasdan (THE ACCIDENTAL TOURIST)

1989: Woody Allen (CRIMES AND MISDEMEANORS) und Kenneth Branagh (HENRY V) statt Bruce Beresford (DRIVING MISS DAISY) und Phil Alden Robinson (FIELD OF DREAMS).

Daß Beresford nicht nominiert wurde, sein Film aber schon, war also keine Sensation. Die Sensation bestand darin, daß der Film gewann.

Wären die Wahlen zu jener Zeit gewesen, als die Nominierungen bekannt gegeben wurden (Mitte Februar), hätte es ohne Zweifel viele andere Sieger gegeben. Und anders als im April wäre damals ein Film als großer Sieger hervorgegangen: Oliver Stones BORN ON THE FOURTH OF JULY hätte mit größter Wahrscheinlichkeit vier der fünf „großen" Oscars eingeheimst – als Film, für die Regie, den Hauptdarsteller (Cruise) und das Drehbuch. (Lediglich bei den Hauptdarstellerinnen wäre der Film leer ausgegangen.) Zu dieser Zeit war BORN ON THE FOURTH OF JULY erfolgreich angelaufen, während das Schicksal von DRIVING MISS DAISY noch nicht ganz klar war. In den Wochen danach änderte sich das Bild: Während BORN ON THE FOURTH OF JULY sich bei weitem nicht so hielt wie erwartet (oder wie 1987 PLATOON), bewies DRIVING MISS DAISY nicht für möglich gehaltene Kassenqualitäten. Die Waage verschob sich immer mehr zugunsten von DRIVING MISS DAISY, und nur die fehlende Nominierung für den Regisseur ist dafür verantwortlich zu machen, daß der Film nicht 1:1 gewettet wurde und nicht mehr als 4 Trophäen davontrug. Stone vermutete nach der Wahl, daß der Einfluß der „rechten Medien" seinem Film geschadet hätten. Aber Stone sollte glücklich sein und schweigen: Hätte die Wahl ein paar Wochen später stattgefunden, hätte er wahrscheinlich auch seinen Regie-Oscar verloren. Die Stimmung war zuletzt sogar so vergiftet, daß immer lauter gemault wurde, ob Stone denn nun für jeden Vietnam-Film eine Statuette erhalten müßte.

So aber konnte Stone sich noch einmal durchsetzen und die Trophäe von Martin Scorsese und Robert De Niro entgegennehmen.

Als Stone seine Rede hielt, die im übrigen doppelt so lange war wie erlaubt, konnte er nur ahnen, daß es der zweite und letzte Oscar für seinen Film sein würde. Denn es gibt zwei vielbeachtete Statistiken. Die eine besagt, daß der beste Regisseur auch den besten Film gemacht hat: seit 1945 galt diese Regel nur siebenmal nicht, seit 1957 sogar nur zweimal nicht – 1967, als Norman Jewisons IN THE HEAT OF NIGHT bester Film wurde, Mike Nichols aber bester Regisseur (fÜR THE GRADUATE); und 1981, als CHARIOTS OF FIRE von Hugh Hudson REDS und damit Warren Beatty schlagen konnte.

Die zweite, nicht ganz so bekannte Statistik zeigt, daß in den Jahren seit 1945 der beste Film in 33 von 44 Fällen auch den Oscar für das beste Drehbuch (entweder original oder adaptiert) erhalten hatte. In den letzten 20 Jahren hatte es nur drei Ausnahmen von dieser Regel gegeben, ironischerweise zuletzt 1986, als ausgerechnet Oliver stone für PLATOON (und auch noch für SALVADOR) nominiert, aber nicht prämiert worden war. Genau bevor Stone seinen Regie-Oscar in seinen Händen hielt, war er als Drehbuchautor geschlagen worden – von Alfred Uhry, dem Autor von DRIVING MISS DAISY! Und so kam es wie nicht mehr anders zu erwarten: Jack Nicholson und Warren Beatty, beide etwas müde und desinteressiert, händigten den Oscar an Richard und Lili Zanuck, als Produzenten des „besten Films" aus, DRIVING MISS DAISY.

Die anderen Preisträger waren ziemlich vorhersehbar. In zwei ungerechten Fällen triumphierte Ehrbarkeit über Ehrlichkeit, Alter über Schönheit: Jessica Tandy schlug Michelle Pfeiffer, und der rustikale, britische 72jährige GLORY-Kameramann Freddie Francis überstrahlte den deutschen Zauberer Michael Ballhaus, dessen wundervolle Fotografie in THE FABULOUS BAKER BOYS ebenso unbelohnt blieb wie der ganze Film (trotz vier Nominierungen). Die Academy blieb damit ihrer Haltung treu, ausländische Kameraleute zu ehren: Seit 1976 hat kein gebürtiger Amerikaner mehr einen Oscar für die beste Fotografie bekommen.

Die Gewinner waren: 1977 Vilmos Zsigmond (für CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND), 1978 Nestor Almendros (DAYS OF HEAVEN), 1979 Vittorio Storaro (APOCALYPSE NOW), 1980 Ghislain Cloquet und Geoffrey Unsworth (TESS), 1981 Vittorio Storaro (REDS), 1982 Billy Williams und Ronnie Taylor (GANDHI), 1983 Sven Nykvist (FANNY OCH ALEXANDER), 1984 Chris Menges (THE KILLING FIELDS), 1985 David Watkin (OUT OF AFRICA), 1986 Chris Menges (THE MISSION), 1987 Vittorio Storaro (THE LAST EMPEROR), 1988 Peter Biziou (MISSISSIPPI BURNING), 1989 Freddie Francis (GLORY).

Obwohl wir mit unseren Tips nur auf eine enttäuschende Quote von 60% gekommen sind und sich meine Prognose aus dem Vorjahr, Tom Cruise werde gewinnen, nicht bewahrheitete – hier nun ein todsicherer Tip für 1990/91: in der Sparte des besten Kameramannes wird Michael Ballhaus zumindest nominiert. Für welchen Film, das ist die knifflige Frage. Mike Nichols' POSTCARDS

Bilder einer Oscar-Nacht: Kim Basinger würdigt Spike Lee, Jodie Foster kürt Daniel Day Lewis. Marty Scorsese und der verstruwelte Robert De Niro bescheren Oliver Stone seinen zweiten Oscar; Billy glänzt, Julia deutet ihre Beine an, Jessica zeigt Schulter, Jack und Warren demonstrieren Desinteresse. Aber kein Moment war schöner als der, in dem Akira Kurosawa sagte, er glaube, er habe die Essenz des Kinos noch nicht erfaßt.

"And under the phenomenally sensitive camera work of cinematographer Michael Ballhaus, an all night greasy spoon evokes an Edward Hopper..."
—Richard Freedman, NEWHOUSE NEWSPAPERS

FOR YOUR CONSIDERATION
BEST CINEMATOGRAPHY
MICHAEL BALLHAUS, A. S. C
the fabulous baker boys

WINNER: BEST DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY
NATIONAL SOCIETY OF FILM CRITICS

Ein Metier wird entdeckt: Sehr zur Freude der Zunft würdigte die große Tagespresse (L.A. Times rechts, New York Times links unten) in langen Artikeln die Arbeit der Kameraleute, zumindest der in diesem Jahr nominierten. Keine Frage, wer der beste war. Oben ist eine Annonce der Fox für Michael Ballhaus, die in der Fachpresse (u.a. in* Variety *und im* Hollywood Reporter*) veröffentlicht und an stimmberechtigte Mitglieder der Academy geschickt wurde. Leider ohne Erfolg: noch einmal ging Alter vor Schönheit. Aber Ballhaus, der schon lange vorher auf Francis getippt hatte, fand das nicht tragisch. Im Gegenteil, als Francis' Name verkündet wurde, ging er sofort zu Francis hin und gratulierte ihm.

Focus Turns To Those Behind The Camera

CALENDAR
The Art and Science of Cinematography
Pushing the Envelope With Visual Effects

FROM THE EDGE soll eher konventionell sein (und die Academy übersah schon Ballhaus' Arbeit in Nichols' WORKING GIRL); GOODFELLAS dürfte zu wild und zu hart für die Academy sein (obwohl Ballhaus diese Nominierung wahrscheinlich am meisten freuen würde); bleibt FEAR NO EVIL unter der Regie von Irwin Winkler: er handelt von der McCarthy-Ära, ist in Farbe, soll aber aussehen wie ein Schwarz/Weiß-Film und ist voll von guten Kamera-Einfällen. Und wenn Ballhaus dann den Oscar tatsächlich erhält, hört man hoffentlich endlich damit auf zu sagen, Volker Schlöndorff und zwei Trickfilmer seien die einzigen deutschen Oscar-Gewinner.

Milan Pavlović

ALLE OSCARS VON 1989:

Film: DRIVING MISS DAISY

Ausländischer Film: CINEMA PARADISO

Regisseur: Oliver Stone (BORN ON THE FOURTH OF JULY)

Darsteller: Daniel Day Lewis (MY LEFT FOOT)

Darstellerin: Jessica Tandy (DRIVING MISS DAISY)

Nebendarsteller: Denzel Washington (GLORY)

Nebendarstellerin: Brenda Fricker (MY LEFT FOOT)

Originaldrehbuch: DEAD POETS SOCIETY (Tom Schulman)

Drehbuch-Adaption: DRIVING MISS DAISY (Alfred Uhry)

Kamera: Freddie Francis (GLORY)

Schnitt: BORN ON THE FOURTH OF JULY (David Brenner & Joe Hutshing)

Musik: THE LITTLE MERMAID (Alan Menken)

Song: THE LITTLE MERMAID („Under the Sea", Musik: Alan Menken; Lyrics: Howard Ashman)

Ton: BLACK RAIN (Donald O. Mitchell, Kevin O'Connell, Greg P. Russell, Keith A. Wester)

Ton-Effektschnitt: INDIANA JONES AND THE LAST CRUSADE (Ben Burtt, Richard Hymns)

Art Direction: BATMAN (Anton Furst, Peter Young)

Kostüme: HENRY V (Phyllis Dalton)

Visuelle Effekte: THE ABYSS (John Bruno, Dennis Muren, Hoyt Yeatman, Dennis Skotak)

Make-Up: DRIVING MISS DAISY (Manlio Rocchetti, Lynn Barber, Kevin Haney)

Dokumentarfilm: COMMON THREADS: STORIES FROM THE QUILT (Jeffrey Friedman & Robert Epstein)
Dokumentarischer Kurzfilm: THE JOHNSTOWN FLOOD (Charles Guggenheim)

Kurzer Trickfilm: BALANCE (Christoph & Wolfgang Lauenstein)
Live Action-Kurzfilm: WORK EXPERIENCE (James Hendrie)

Ehren-Oscar: Akira Kurosawa

IN ZAHLEN:

Ein Medium für alle Jahreszeiten? Das US-Kino durchläuft kaum noch Tiefs – kann das auf die Dauer gutgehen?

Die meistdiskutierte Frage der amerikanischen Kinowirtschaft lautet: Wie lange kann der Aufschwung noch anhalten? Seit dem Spätsommer 1986 steigen die Einnahmen und auch die Zuschauerzahlen kontinuierlich. So lange hat im vergangenen Jahrzehnt kein Aufwärtstrend bestanden. Und immer, wenn sich die Anzeichen für eine Krise häufen, kommt ein Hit oder ein genereller Aufschwung, der alle Bedenken vergessen läßt.

Bis 1986 galt die Regel, daß die Haupteinnahmequellen die Sommer- und die Weihnachtswochen sind; die restlichen Jahreszeiten wurden als Durchhängeperioden abgehakt, Frühling und Herbst waren jenen Filmen vorbehalten, die den Studios bei schwachen Zahlen nicht schadeten. Filme, die niemand als hitverdächtig erachtete – und wenn sie trotzdem Gewinne brachten, dann war das nur um so besser. Die erste Regel gilt immer noch: Keine Jahreszeit bringt selbst an den Wochentagen so hohe Einnahmen wie der Sommer. Die zweite Regel wird neugeschrieben. Es war ein Fehler zu glauben, daß im Frühling oder im Herbst kein Amerikaner ins Kino gehen wollte. Die Leute waren willig, doch die Filme waren schwach.

Der Erfolg von WITNESS im Frühjahr 1985 wurde dem Film mehr als sonst irgendwas (dem Marketing o.ä.) zugeschrieben. Nur der Zufall wollte, daß die Branche ihren Irrtum erkannte: Eher unschlüssig über die Möglichkeiten des Films startete *Paramount* im Herbst 1986 den australischen Import CROCOCILE DUNDEE – der Rest der Geschichte ist hinlänglich bekannt. Der Film war nicht besonders gut, die Kritiken auch nicht, aber der Film traf den Geschmacksnerv der Zeit und war somit, auch aus Mangel an Konkurrenz, konkurrenzlos. Immer noch etwas schüchtern, versuchten sich die Verleiher in der Folgezeit an einer neuen Taktik. Zum Jahresbeginn und im Frühling, wo außer kleinen nur noch Filme gestartet wurden, die im Winter keinen Platz mehr gefunden hatten, wurden nun auch mal Vabanque-Spiele mit größeren Produktionen gewagt. So kamen folgende Hits zustande:

● Frühling 87: THE SECRET OF MY SUCCESS (70 Mio. Dollar)

● Herbst 87: THREE MEN AND A BABY (168 Mio.), FATAL ATTRACTION (157), STAKEOUT und DIRTY DANCING (je 65)

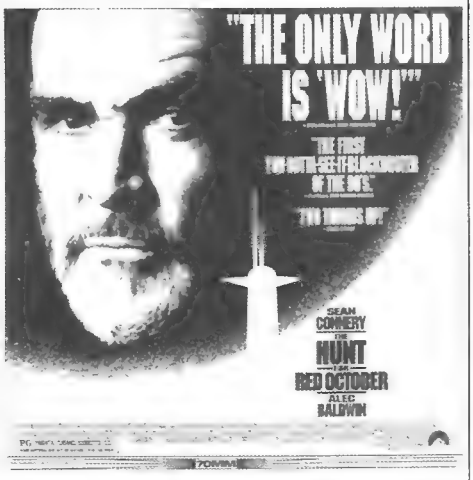
● Frühling 88: BEETLEJUICE (75 Mio.), COLORS (50) und BILOXI BLUES (43)

● Herbst 88: A NIGHTMARE ON ELM STREET 4 (50 Mio.), CHILD'S PLAY (33)

● Frühling 89: FIELD OF DREAMS (62 Mio.), PET SEMATARY (58), MAJOR LEAGUE (50), THREE FUGITIVES und BILL & TED'S EXCELLENT ADVENTURE (je 40)

● Herbst 89 LOOK WHO'S TALKING (135 Mio. und immer noch in den Kinos!), SEA OF LOVE (57)

Ob diese Filme nicht auch in anderen Saisonzeiten Hits geworden wären, ist gar nicht die Frage. Daß sie in der off-season ihr Geld machten, ist entscheidend. Und daß andere Filme in ihrem Sog profitierten, macht die Sache für die gesamte Branche (und nicht bloß einzelne Filme) interessant. Aber die Frage, ob man auch im Frühling mit Hits rechnen kann, wurde allerspätestens in den ersten Monaten dieses Jahres beantwortet. Noch nie zuvor wurde so deutlich mit den Möglichkeiten des Frühjahrs gerechnet: Der Wegbereiter *Paramount* startete die Großproduktion THE HUNT FOR RED OCTOBER.



Das war trotz der letzten Frühjahrshits gewiß immer noch eine riskante Entscheidung. Der Film hatte mindestens 40 Mio. Dollar gekostet (manche Insider reden gar von über 50 Millionen); mit den interessierten Lesern der Bestseller-Vorlage von Tom Clancy *(built-in audience* wird das genannt) und dem Zugpferd Sean Connery hätte THE HUNT FOR RED OCTOBER ein sicherer Sommerhit werden können. Doch *Paramount* hat für den Sommer ein so dichtes Programm (dazu später mehr), daß RED OCTOBER im März starten mußte. Deshalb startete *Paramount* schon früh eine aggressive Werbekampagne, die knapp, mysteriös und vielversprechend zugleich war. Das Wagnis zahlte sich aus: Der Film hat bislang schon über 90 Millionen Dollar eingespielt und könnte sogar noch etwas vom Sommerkuchen abbekommen.

Nicht alle Wagnisse gehen auf: Wie immer gab es auch in diesem Frühjahr mehr Flops als Hits, aber bei den meisten Mißerfolgen konnte man auch vorher mit nichts anderem rechnen: STANLEY & IRIS (MGM), STELLA *(Buena Vista/*mit Bette Midler), LORD OF THE FLIES *(Columbia)* und MEN DON'T LEAVE *(Warner Bros./* mit Jessica Lange) waren schon aus dem Weihnachtstrubel herausgehalten und verschoben worden, weil sie als zu schwach für die Konkurrenz erachtet wurden; Tony Scotts REVENGE mit Kevin Costner, ein künstlerisches Desaster ohnegleichen, sollte schon im vergangenen Sommer gestartet werden, aber er hätte nie seine Premiere erleben sollen, und ein Erfolg wäre er zu keiner Zeit geworden. Daß Filme wie Karel Reisz' EVERYBODY WINS und Alan Rudolphs LOVE AT LARGE kein Geld machen würden, war schon vorher abzusehen. (Daß

IN ZAHLEN

Die 20 erfolgreichsten Filme in Amerika seit September 1989 (in Millionen Dollar):

LOOK WHO'S TALKING *(Amy Heckerling; TS; Start: 13.10.)*	++	○	137.6
BACK TO THE FUTURE II *(Robert Zemeckis; U; 22.11.)*	–		116.4
THE HUNT FOR RED OCTOBER *(John McTiernan; Par; 2.3.)*	+	●	99.1
TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES *(Steve Barron; New Line; 29.3.)*	++	●	98.0
DRIVING MISS DAISY *(Bruce Beresford; WB; 13.12.)*	++	●	96.1
WAR OF THE ROSES *(Danny De Vito; Fox; 8.12.)*	+		84.1
THE LITTLE MERMAID *(Disney; BV; 17.11.)*	+	○	83.0
PRETTY WOMAN *(Garry Marshall; BV; 23.3.)*	++	●	81.3
STEEL MAGNOLIAS *(Herbert Ross; TS; 17.11.)*	+	○	80.2
NATIONAL LAMPOON'S CHRISTMAS VACATION *(WB; 1.12.)*	+		71.1
BORN ON THE FOURTH OF JULY *(Oliver Stone; U; 20.12.)*	–	○	68.5
TANGO & CASH *(Andrej Konchalovsky; WB; 22.12.)*	–		62.5
HARLEM NIGHTS *(Eddie Murphy; Par; 17.11.)*	–		60.7
SEA OF LOVE *(Harold Becker; Par; 15.9.)*	+		57.1
BLACK RAIN *(Ridley Scott; Par; 22.9.)*	–		46.2
HARD TO KILL *(Bruce Malmuth; WB; 9.2.)*	+		43.9
ALWAYS *(Steven Spielberg; U; 22.12.)*	–		41.9
JOE VERSUS THE VOLCANO *(John Patrick Shanley; WB; 9.3.)*	–	○	35.8
THE BEAR *(Jean-Jacques Annaud; TS; 27.10.)*	+		30.7
INTERNAL AFFAIRS *(Mike Figgis; Par; 14.1.)*	+		27.0

Erklärungen:

●: Noch mit vielen Kopien im Einsatz; ○: mit wenigen Kopien im Einsatz

TS: Tri-Star; U: Universal; WB: Warner Bros.; Par: Paramount; BV: Buena Vista; Fox: 20th Century Fox

++ = weit über, + = über, – = unter den Erwartungen

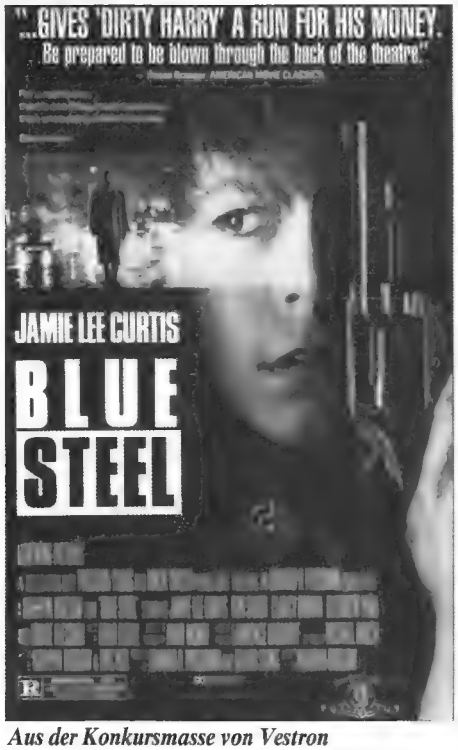
Die Zahlen beziehen sich auf die Einspielergebnisse vom 15.9.89 bis zum 29.4.1990.

Quellen: *The Hollywood Reporter; Variety;* Dank an Ira Sattler

Ein weiterer unverdienter Flop für Orion

Orion diese guten Arbeiten dennoch finanzierte, ist deshalb noch höher anzurechnen.) Filme, von denen man sich etwas erhofft hatte und deren Mißerfolg schmerzte, gab es nur wenige: voran das Debakel des aufwendigen Horrorfilms NIGHTBREED, der nicht einmal die 10 Mio.-Barriere meisterte.

Filme, die über die Erwartungen hinausgingen, gab es hingegen etliche: *Orions* einziger kleiner Erfolg zum Beispiel, MADHOUSE, erzielte passable 20 Millionen Dollar; JOE VERSUS THE VOLCANO, das höchst mediokre Regiedebüt von John Patrick Shanley, der mit seinem Drehbuch zu MOONSTRUCK offenbar einen Glückstreffer gelandet hat, konnte zwar gerade seine überzogenen Kosten von $ 35 Millionen einspielen, aber wer den Film gesehen hat, weiß, daß das schon ein Erfolg ist; INTERNAL AFFAIRS, Mike Figgis' Polizeifilm (27 Mio.) und der krude Actioner HARD TO KILL (mit dem eher tumben Steven Seagal/45 Mio.!) überraschten ebenso wie Garry Marshalls schönes Märchen PRETTY WOMAN, das bis in den Sommer hinein verzaubern könnte.



Aus der Konkursmasse von Vestron

Krötenattacke

Nicht wenige werden an einen Aprilscherz gedacht haben, als die Meldung am 1. April bekannt wurde: Neuer Spitzenreiter an der amerikanischen Kinokasse wurde ein Film mit dem preisverdächtigen Titel TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES. Ja, Sie haben richtig gelesen. Und es hätte noch doller kommen können: Im vergangenen Mai wurde der Film in Cannes von der Produktionsfirma *Golden Harvest* unter dem Titel *„Attack of the Teenage Mutant Ninja Turtles"* angedroht. Damals haben wir noch gelacht.

Jetzt stürmten die Turtles die Kinokasse. Die Helden des Films, Sie ahnten es schon, sind mutierte Kanal-Schildkröten, die mit ihren Ninja-Künsten – eine Mischung aus Bruce Lee und Fred Astaire – die guten Bürger New Yorks vor den bösen beschützen. Ein Werbespruch in den USA lautete: *„They're lean, green and on the screen"*. Das wollten sich schon am ersten Wochenende weder jung noch alt entgehen lassen und brachte dem Verleih *New Line* die Rekordeinnahme von 25 Millionen Dollar ein. Und weil der Eintritt für Jugendliche unter 12 Jahren in den Staaten nur die Hälfte kostet, schätzungsweise 70% der Besucher aber dieser Altersgruppe angehören, darf man davon ausgehen, daß der Film allein in den ersten drei Tagen von fast zehn Millionen Besuchern gesehen wurde (also von beinahe so vielen wie BATMAN im letzten Jahr).

Fragen Sie jetzt bloß nicht, ob die Amis völlig durchgedreht sind. Die Turtles gehören schon seit Jahren zu den Stars der Kinderszene: lange bevor der Muppet-Macher Jim Henson die vier verbrüderten und gut gepanzerten Kröten für die Leinwand einkleidete, sorgten sie schon in Comic-Heften und später in einer Fernsehserie für Recht und Ordnung. Und jetzt – da sie *New Line* in nur zehn Tagen eine Einnahme bescherten, die kein anderer Film in dessen über 20jähriger Geschichte in der gesamten Laufzeit erzielen konnte – werden die Turtles bald auch zu den Stars von Hollywood gehören. Die Drehbuchautoren können nun alle bereits erzählten Geschichte für die Turtles umschreiben (von *„Lethal Turtles"* bis zu *„Indiana Jones and the Turtles of Doom"*), und die Kröten selber dürften, im Gegensatz zu so vielen sperrigen Hollywood-Stars, leicht zu handhaben sein und bei den Gagenforderungen nicht anmaßend werden.

Was haben wir Europäer von alldem? Ganz einfach: Die Attacke der Teenage Mutant Ninja Turtles. Die Werbekampagne wird uns so überrollen wie die Turtles die finsteren Fieslinge des Films. Das sind, passend zur amerikanischen Angst vor einer japanischen Invasion, meist mit Schlitzaugen ausgestattete Schurken. (Der Clou daran ist, daß der Film eine asiatische Produktion ist.) Bald werden auch wir unterwandert, werden wir vor lauter Kröten (in Spielotheken, Stofftierabteilungen, Nutella-Gläsern und auf Computer-Disketten) nur noch grün sehen. Der große Warner Bros.-Verleih bringt TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES bei uns heraus. Da können wir es uns gar nicht leisten, den Film zu übergehen wie BATMAN im letzten Jahr. Denn sonst steht uns im nächsten Jahr schnurstracks *„Die Rache der Teenage Mutant Ninja Turtles"* in die Kinos. Es gibt kein Entrinnen.

Mp

New Line-Märchen: zuerst **HOUSE PARTY . . .**

Das alles ist aber nichts im Vergleich zu dem Märchen, das *New Line* durchlebt, der über 20 Jahre alte Billig-Horror-Verleih, der in den vergangenen Jahren lediglich mit den NIGHTMARE ON ELM STREET-Filmen Hits mit Einnahmen zwischen 30 und 50 Millionen Dollar erzielen konnte: Zunächst überraschte HOUSE PARTY, eine 3 Millionen Dollar billige, hübsche Tanz-Komödie von Schwarzen für alle, die an die 22 Mio. Dollar einspielen dürfte. Und dann kam der Film, den wir alle nur belächelt hatten: TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES (siehe auch Kasten). Der spielte 25 Millionen Dollar in nur drei Tagen ein! Das war mehr als das Doppelte der bescheidenen Produktionskosten (11 Mio.), und es waren acht Millionen Dollar mehr als RED OCTOBER am ersten Wochenende verbuchte. In der ewigen Rangliste der erfolgreichsten aller Wochenenden bedeutet das für die TURTLES Platz 10, in der Rangliste der Filme, die nicht im Sommer oder an Wochenenden mit Feiertagen angelaufen sind – Platz 1! Das heißt natürlich noch lange nicht, daß der Film in die Sphären von – sagen wir – BACK TO THE

. . . dann die **MUTANT NINJA TURTLES.**

Der Sommer des Wahnsinns

„Es wird der interessanteste Sommer, den wir je hatten", hat Joe Roth, der Präsident der *20th Century Fox*, zu den 14 Wochen gesagt, die zwischen Ende Mai und Anfang September liegen. In den 104 Tagen zwischen dem 23. Mai (dem Mittwoch vor dem *Memorial Day Weekend*) und dem *Labor Day* am 3. September entscheidet sich der Sommer des Wahnsinns. *„Das* Memorial Day Weekend *wird an der Kinokasse unglaublich werden. Und wenn Sie im Juni in ein Multiplex mit 10 Sälen gehen, können Sie wählen zwischen* DAYS OF THUNDER *mit Tom Cruise,* BACK TO THE FUTURE III, CADILLAC MAN *mit Robin Williams*, FORD FAIRLANE, DICK TRACY, ROBOCOP II, TOTAL RECALL *mit Arnold Schwarzenegger sowie* ANOTHER 48 HOURS. *Es wird ein nie dagewesener Sommer."*

Joe Roth sieht alles rosig. Muß er wohl auch, denn von den Resultaten dieses Sommers hängen einige Köpfe ab, darunter auch seiner. Mit immer größerem Aufwand will die Branche zu neuen Rekorden kommen. Vorsichtiger äußerte sich Barry London, Präsident der *Warner Bros.*: *„Es wird sehr viele Produkte im Juni geben, der Markt wird sehr umkämpft sein, aber es ist möglich, daß der Markt expandiert, wie im vergangenen Sommer, als Filme gut starteten und sich auch dann gut hielten, als andere große Filme anliefen."* London weiß den letzten Sommer einzuordnen: 1987 zum Beispiel konnten sich selbst die beliebtesten Filme nicht sehr lange oben halten, weil die Aufmerksamkeit von Woche zu Woche auf andere Filme überging. BEVERLY HILLS COP II, THE UNTOUCHABLES, PREDATOR, THE WITCHES OF EASTWICK mußten gleichmäßig schnell anderen Filmen Platz machen. Das war 1989 anders. Filme wie BATMAN, LETHAL WEAPON 2 und HONEY, I SHRUNK THE KIDS hielten sich auch als die Konkurrenz kam. *„Das war es, was die Einzigartigkeit des letzten Sommers ausmachte"*, sagt London und hofft, daß sich diese Einzigartigkeit (wie so vieles andere in Hollywood) wiederholt.

Hier nun ein kleiner
nung des US-Sommers.
voll, um zu sehen, was
Herbstes erwartet.
Angaben ohne jede
wissen zu gut, welche
können, daß Starts sich
Klammern stehen der
für Abkürzungen unter
greichsten Filme), der
nötig), der/die Star(s)
geschätzte Budget in
(exklusive Werbe- und

Ausblick auf die Pla-
Er ist auch ganz sinn-
uns im Verlauf des
Natürlich sind die Zeit-
Gewähr, denn wir
Faktoren dazu führen
verschieben. In den
Verleih (Erklärungen
der Liste der erfol-
Regisseur (wenn
(wenn nötig), und das
Millionen Dollar
Kopien-Kosten).

Memorial Day Weekend: BACK TO THE
CADILLAC MAN
son; Robin Williams:
CHANGE (WB; Bill
DAYS OF THUNDER
Cruise; 50); BIRD ON
ham; Mel Gibson und
FILOFAX (BV;
FUTURE III (U; 30);
(Orion; Roger Donald-
22); **1.6.:** QUICK
Murray; 25); **8.6.:**
(Par; Tony Scott; Tom
A WIRE (U; John Bad-
Goldie Hawn; 28);
Arthur Hiller; Charles
Grodin; 20); **15.6.:** DICK TRACY (BV; Warren Beatty; Beatty und Madonna; 55); TOTAL RECALL (TS; Paul Verhoeven; Arnold; 55); **22.6.:** GREMLINS II (WB; Joe Dante; 40); ROBOCOP II (Orion; Irvin Kershner; Peter Weller; 35); **29.6.:** ANOTHER 48 HOURS (Par; Walter Hill; Eddie Murphy und Nick Nolte; 40); DIE HARD II (Fox; Renny Harlin; Bruce Willis; 55); ANARCHOPHOBIA (BV; Frank Marshall; 33); **3.7.:** THE FRESHMAN (TS; Andrew Bergman; Marlon Brando; 25); GHOST DAD (U; Sidney Poitier; Bill Cosby; 20); **6.7.:** THE EXORCIST III (Fox; 28); THE GUARDIAN (U; William Friedkin; 16); **13.7.:** THE FLATLINERS (Columbia; Joel Schumacher; Julia Roberts; 24); NAVY S.E.A.L. (Orion; Lewis Teague; Michael Biehn; 20); FLIGHT OF THE INTRUDER (Par; John Milius; 28); QUIGLEY DOWN UNDER (WB; Tom Selleck; 18); **20.7.:** MY BLUE HEAVEN (WB; Herbert Ross; Steve Martin; 23); **27.7.:** YOUNG GUNS II (Fox; 19); **3.8.:** THE DESPERATE HOURS (MGM; Michael Cimino; Mickey Rourke; 18); **10.8.:** THE TWO JAKES (Par; Jack Nicholson; 35); GRAFFITI BRIDGE – PURPLE RAIN 2 (WB; Prince; 20); AIR AMERICA (TS; Roger Spottiswoode; Mel Gibson; 30); BETSY'S WEDDING (BV; Alan Alda; Molly Ringwald; 18); **17.8.:** MILLER'S CROSSING (Fox; Joel Coen; 15); DARKMAN (U; Sam Raimi; 15); GHOST (Par; Jerry Zucker; Patrick Swayze; 21); **24.8.:** WHITE HUNTER, BLACK HEART (WB; Clint Eastwood; 35); PRESUMED INNOCENT (WB; Alan J. Pakula; Harrison Ford; 22); VARIATIONS ON THE MO' BETTER BLUES (U; Spike Lee; 10)

Einige Verleiher haben davon Abstand genommen, schwierige Filme im Sommer zu starten. Wer weiß, ob das in allen Fällen und insgesamt eine so gute Idee ist. Denn im Herbst stehen nun unter anderem an: GOODFELLAS von Martin Scorsese, Mike Nichols' POSTCARDS FROM THE EDGE, FEAR NO EVIL mit Robert De Niro, AWAKENINGS mit Robin Williams und Robert De Niro, DANCES WITH WOLVES von & mit Kevin Costner, TEXASVILLE von Peter Bogdanovich, Dennis Hoppers HOT SPOT, Jonathan Demmes SILENCE OF THE LAMBS, Bernardo Bertoluccis THE SHELTERING SKY, Sidney Lumets Q & A und natürlich THE GODFATHER III. Andererseits: Wenn nur die Hälfte dieser Filme so gut wird wie wir hoffen – was für ein Anfang wäre das für eine neue Dekade! *Mp*

FUTURE (der an seinem besten Wochenende gerade mal 11 Millionen Dollar einspielte), von BATMAN, geschweige denn von E.T. gelangen wird – dafür müßte der Film die legendären *„legs"* haben. Aber der bisher erfolgreichste unabhängig produzierte und verliehene Film aller Zeiten, DIRTY DANCING wurde mit seinen Einnahmen von 65 Millionen Dollar nach nur 16 Tagen abgelöst.

Und der Sommer dürfte mit der Attacke der TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES bereits begonnen haben. Bis zum offiziellen Sommerbeginn am *Memorial Day Weekend* (25. Mai) ist es nicht mehr lange hin, und dann wird der größte Showdown beginnen, den das amerikanische Kino je gesehen hat (siehe linken Kasten). Nicht weniger als 34 große und vielerwartete Filme sind für die Monate Juni bis August terminiert, das macht im Durchschnitt fast drei Premieren pro Wochenende. Wohlgemerkt: Groß heißt hier Budgets von 25 bis 60 Millionen Dollar; vielerwartet: erhoffte Einnahmen von 200 Millionen Dollar – am besten für jeden Film. Aber jeder weiß, das geht nicht, und also beginnt der große Konkurrenzkampf um die Zuschauer.

Leichen pflastern den Weg des Sommerkalenders, und die Prognose, daß ein paar Studios am Ende des Jahres neue Chefs haben könnten, ist nicht allzu gewagt. Wer bleibt auf der Strecke? Bei den großen Filmen ist das nicht klar (schließlich mutmaßten im letzten Jahr nicht wenige, BATMAN würde ein kapitaler Flop werden). Aber wahrscheinlicher denn je ist, daß die kleinen Filme leiden müssen. Klein heißt hier schon: Filme in der Größe von DEAD POETS SOCIETY und WHEN HARRY MET SALLY... Bislang sind solche Filme nicht Sicht. Das hat damit zu tun, daß Filme in diesen Budget-Größen (12 bis 20 Mio.) immer seltener gedreht werden; und es hat damit zu tun, daß es immer teurer wird, die kleineren Filme zu produzieren und zu vermarkten. Jack Nicholsons THE TWO JAKES zum Beispiel sollte 20 Millionen Dollar kosten und im Herbst des letzten Jahres starten. Beide Daten verschoben sich regelmäßig, was bekanntlich kein gutes Zeichen ist: aus 20 (Budget in Mio. Dollar) und November (Start) wurden 25/Dezember, dann 30/Ende März. Nun heißt es 35/Ende August (kein sinnvolles Datum in Hinsicht auf die Sommerkonkurrenz), aber schon ist die Rede von 40/Oktober 1990 – also ein Jahr nach dem geplanten Start, bei einem verdoppelten Budget!

THE TWO JAKES gehört zur diesjährigen Staffel von *Paramount*. Das Studio, das nach langjähriger Dominanz im letzten Winter (wegen der mäßigen Ergebnisse von HARLEM NIGHTS und WE'RE NO ANGELS) auf einen enttäuschenden fünften Platz zurückgefallen war, hat sich für den Beginn der neuen Dekade viel vorgenommen: Sechs millionenschwere Produktionen mit einem geschätzten Gesamtbudget von 250 Millionen Dollar sollen das Studio wieder auf den ersten Platz katapultieren. Das Unternehmen RED OCTOBER hat geklappt. Tony Scotts DAYS OF THUNDER, ein Auto-Renn-Film mit Tom Cruise (der dafür eine Gage von 11 Mio. Dollar erhält) startet am 8.6.; Walter Hills Fortsetzungsfilm ANOTHER 48 HRS. mit Eddie

Murphy und Nick Nolte soll am 29.6. folgen; John Milius' Vietnam-Heldendrama FLIGHT OF THE INTRUDER, unfaßliche 30 Millionen Dollar teuer (aber laut Angaben angewiderter Insider künstlerisch und, für *Paramount* viel schlimmer, kommerziell keine müde Mark wert) steht am 13. Juli an; THE TWO JAKES ist zur Zeit für den 10. August angesetzt (mit einem ähnlichen Starttermin verbaute die *Paramount* zuletzt TUCKER den Weg zum Erfolg); GHOST, eine Komödie von Jerry Zucker, soll am 17.8. Premiere feiern; und THE GODFATHER III, der inzwischen vier Wochen hinter dem Drehplan und 15 Millionen über dem ursprünglichen Budget von $ 44 Mio. sein soll, läutet schließlich das Weihnachtsgeschäft ein. Die kleineren Filme wie CRAZY PEOPLE (mit Dudley Moore und Daryl Hannah) sind auch keine Garanten dafür, den Verleih zu stützen, wenn eine der großen Produktionen flopt.

Was an dieser Staffel nicht nur *Paramount*, sondern auch die Konkurrenz verunsichert, sind die hohen Kosten und die geringen Chancen auf Profite: Bei ANOTHER 48 HOURS, dessen Budget bei 30 Millionen Dollar angelangt ist, sind sowohl Eddie Murphy als auch Walter Hill und Nick Nolte an den Einspielergebnissen beteiligt. Das bedeutet, daß nach Abzug der Verleih-, Kino- und Kopiengebühren, der Werbekosten und ungefähr weiteren 25% für das Trio Murphy/Hill/Nolte ziemlich wenig an den Verleih fließt. Da wird es gar keinen großen Unterschied mehr bedeuten, ob der Film 50, 75 oder 100 Millionen Dollar einspielt – Paramount bleibt in jedem Fall mit wenig gefüllten Händen zurück (und muß auf die Einnahmen in Europa hoffen!). Bei THE GODFATHER III ist das nicht anders.

Hollywood-Insider sehen in der steigenden prozentualen Beteiligung für Stars einen gefährlichen Trend. Ein Trend, der es trotz der landläufigen Meinung, daß Fortsetzungen die größte Sicherheit sind, immer weniger profitabel werden läßt, Sequels zu drehen. Ein Trend, der Filme wie INDIANA JONES III nur aufgrund seiner Einnahmen in Europa zu einem echten Hit werden läßt; ein Trend, der es nach der Auffassung des Zahlen-Experten Lawrence Cohn von *„Variety"* absolut unmöglich macht, die STAR WARS-Serie fortzusetzen: Was da abzuziehen wäre, könnte, trotz zu erwartender Einnahmen von etwa 1 Mrd. Dollar in der gesamten Welt, nie aufgefangen werden. Insofern liegt die Rettung vielleicht doch in kleineren, profitableren Filmen; in Produktionen, die sich nicht abhängig machen müssen vom Geschmack der Zuschauer; in Filmen, die den Zuschauer fordern, sich auf sie einzustellen (und nicht umgekehrt). Eine ideelle Haltung, die aber zum Beispiel im Winter 1988/89 schon perfekt vorhanden war. Auf immer Größeres zu setzen, könnte so enden wie damals bei HEAVEN'S GATE. Was wäre zum Beispiel, wenn die über 50 Millionen Dollar teuren Filme DICK TRACY oder TOTAL RECALL floppten? Ist es so abwegig zu befürchten, daß bald einmal viele (gleiche) Filme vorhanden, die Zuschauer aber satt wären? Und die Richter Henker würden? Nach diesem Sommer werden wir wieder klüger sein. *Milan Pavlović*

NUR AUF VIDEO:

Tales from the Crypt

USA 1990; **Regie:** *Walter Hill, Robert Zemeckis, Richard Donner;* **Darsteller:** *Bill Sadler, Mary Ellen Trainor, Joe Pantoliano;* **Start:** *April.*

Ich weiß nicht, ob Roman Polanski als Kind in Polen die EC-Horror-Comics kannte, aber hier in Amerika hat man sie verschlungen, und viele der heutigen Filmemacher sind stark davon beeinflußt", sagt Regisseur Richard Donner. Und weiter: *„Niemand kann sich von dem freimachen, was er als Heranwachsender im Schein der Taschenlampe unter der Bettdecke gelesen hat."*

Die EC-Horror-Comics, das sind die Heftserien „Tales from the Crypt", „The Haunt of Fear" und *„The Vault of Horror"*, und als diese 1950 erstmals auf den Markt kamen, brachten sie buchstäblich frisches Blut in die von Mäusen, Enten und anderem Getier beherrschte Welt der Comics. In den Horror-Heftchen wurde gemordet, gemetzelt, zerhackt und zerfleischt, daß es dem skelettartigen „Gruftwächter", der mit schwarzem Humor in die Erzählungen einführte und das unweigerlich grauenvolle Ende mit mitleidlosen, makaber-ironischen Sprüchen kommentierte, eine wahre Lust war. Die Anthologie-Form – jedes Heftchen umfaßte ein halbes Dutzend abgeschlossener Storys – machte die Leser regelrecht süchtig; niemand konnte es sich verkneifen, am Ende der einen Geschichte nicht gleich zur nächsten überzugehen, immer in der Erwartung einer noch gruseligeren Erfahrung als beim Mal davor.

Nur ganze vier Jahre dauerte der Spuk. Zu oft hatten ahnungslose Mütter ihre vermeintlich kreuzbraven Sprößlinge mit EC-Comics erwischt und idealistische Lehrer den Heftchen-Tausch unter der Schulbank zu stoppen versucht. 1954 vertrat der Psychiater Frederick Wertham in seinem Buch *„Die Verführung der Unschuldigen"* eine These, die das puritanische Amerika sofort dankbar aufgriff: Comics, so Wertham, förderten die Kriminalität unter Minderjährigen. Der Branche wurde vom Kongreß nahegelegt, sich künftig selbst zu kontrollieren (sprich: zensieren), und so sah es ein paar Jahrzehnte duster aus für die Horror-Comics.

Unter dem etwas hilflosen deutschen Titel IM HORROR-KABINETT (CIC Video) ist jetzt auf Video der Pilotfilm zu einer brandneuen Serie nach den Geschichten aus der Gruft erschienen. Der amerikanische Kabelsender *Home Box Office* wußte, was er der EC-Fangemeinde schuldig war, und verpflichtete als Regisseure für die drei Episoden, aus denen der Pilotfilm besteht, nur hochkarätige Namen: Walter Hill, Robert Zemeckis und Richard Donner.

Natürlich heißt die Serie im Original TALES FROM THE CRYPT (der Gruftwächter ist eine elektronisch bewegte Puppe aus der Werkstatt der Freddy-Krueger-Maskenbildner), und William M. Gaines, der 67jährige EC-Gründer und -Verleger, sorgt als dramaturgischer Berater dafür, daß der Geist der Vorlagen nicht zum Teufel geht.

In Richard Donners Episode *„Der lebende Tote"* spielt Joe Pantoliano einen Mann, der sich die Drüse einer Katze hat einpflanzen lassen und damit neun Leben besitzt. Auf dem Jahrmarkt läßt er sich zum Gaudi des kräftig zahlenden Publikums ertränken, aufhängen und erschießen, nur um im nächsten Moment wieder quicklebendig den Applaus entgegenzunehmen. Donner inszeniert seinen Halbstunden-Film als grellbunte Grand-Guignol-Geschichte, die zu abstrus ist, um einen wirklich zu packen.

Ganz anders Walter Hills Methode bei *„Wer zuletzt stirbt":* Bill Sadler verkörpert darin einen Henker, der nach Abschaffung der Todesstrafe arbeitslos wird, von seinem Beruf jedoch nicht mehr loskommt. Das ist ein hochstilisiertes, neoexpressionistisches Mini-Movie, das mit Fernsehästhetik nicht das Geringste zu tun hat und nach der Kinoleinwand schreit. Die Comic-Vorlage dieser Geschichte, so Hill, habe ihn in ihren zeichnerischen Schwarzweißkontrasten und von der Verzweiflung der Figuren her an Edvard Munch erinnert. Hill läßt seinen Protagonisten direkt in die Kamera sprechen, was allein schon für Beklemmung sorgt: Man möchte diesem Widerling eigentlich gar nicht zuhören, nichts mit ihm zu tun haben, sich auf keinen Fall mit ihm identifizieren. Aber man ist dem über seine Weltsicht monologisierenden Henker ausgeliefert, und die

Masters of Evil: Richard Donner, Produzent Joel Silver, Robert Zemeckis und Walter Hill hatten ihren Spaß am Bösen.

kumpelhafte, Zustimmung heischende Art, mit der er einen anspricht, macht alles nur noch schlimmer. Es beginnt mit einer Exekution, bei der er selbst noch den Hebel umlegt und ein Schwarzer auf dem elektrischen Stuhl stirbt. „Sie winseln alle", erklärt unser „Freund" fachmännisch und ungerührt, „und alle hoffen auf die Begnadigung in letzter Minute." Es endet – natürlich – mit seiner eigenen Exekution, denn die Todesstrafe wurde wieder eingeführt, und er wird dafür, daß er auf privater Basis weiterbetrieben hat, wofür er jahrelang vom Staat bezahlt wurde, nun selbst zum Tode verurteilt. (Über Ironien dieser Art kann sich der Gruftwächter schimmelig lachen.) Nun ist die Reihe an ihm, zu winseln und um Aufschub zu betteln. Sein Nachfolger legt den Hebel um. Schnitt: Schwarzfilm. Insgeheim ist man froh über den Takt des Regisseurs. Aber Takt und Geschmack sind Begriffe, die hier nun wirklich nicht zur Debatte stehen, *this ain't no stuff for the squeamish.* Und folgerichtig wird gnadenlos noch einmal aufgeblendet, für drei kurze, entsetzliche Sekunden...

Nicht ganz so an die Nieren gehend, aber *much more fun* ist Robert Zemeckis' „Stille Nacht, blutige Nacht", die Walter Hills lupenreinen Horror mit dem überdreht Grotesken der Donner-Episode geschickt miteinander verknüpft. Am Heiligabend erschlägt eine Frau ihren ahnungslosen Gatten mit dem Schürhaken (makaber: Schauspielerin Mary Ellen Trainor ist im wirklichen Leben mit Regisseur Zemeckis verheiratet!). Während das Töchterlein ungeduldig auf den Nikolaus wartet, hat Mammi alle Hände voll zu tun, die Leiche loszuwerden. Endlich erscheint der Nikolaus: Ein irres Grinsen im Gesicht und in der Hand eine Axt, kommt er langsam auf die Gattenmörderin zu: „Warst du auch immer schön artig...?" (Wem das bekannt vorkommt: Die gleiche Geschichte diente bereits als Vorlage für eine der Episoden in dem eher betulichen britischen Omnibus-Film TALES FROM THE CRYPT, den Freddie Francis 1972 für Amicus drehte.) Zemeckis holt aus der Vorgabe filmisch alles heraus, was möglich ist, und als kleine Studie in Terror und Suspense ist die Episode durchaus BLOOD SIMPLE verwandt.

Im Vergleich zu TALES FROM THE CRYPT wirken Spielbergs AMAZING STORIES (für die Zemeckis ebenfalls eine Episode realisierte) harmlos wie Sandmännchen-Geschichten. Und nachdem die TV-Horror/Krimi/Fantasy-Anthologien in den letzten Jahren wie Pilze aus dem Boden schossen – neben AMAZING STORIES sei noch an die Revivals von ALFRED HITCHCOCK PRESENTS und TWILIGHT ZONE sowie George Romeros TALES FROM THE DARKSIDE, THE HITCHHIKER und FRIDAY'S CURSE erinnert –, wurde es Zeit, daß sich Leute, die wirklich etwas können, auf den Ursprung dieser ganz besonderen Kategorie von Unterhaltung besonnen haben.

Für weitere Episoden wurden bereits Regisseure wie Tom Holland, Tim Hunter und Mary Lambert verpflichtet. Hill, Zemeckis und Donner, die alle drei begeistert waren von der Freiheit, mit der sie ihre Ideen verwirklichen konnten, wollen unbedingt weitere Folgen für TALES FROM THE CRYPT machen. Bleibt nur zu hoffen, daß die Bundesprüfstelle nicht einschreitet und die Serie auf den Index setzt – wie damals in den fünfziger Jahren die Comics...

Robert Fischer

FILMPROGRAMM 200

FILMPROGRAMM, die wohl beste Filmprogramm-Serie, die derzeit im deutschsprachigen Raum existiert (Tip 2/1984), dokumentiert auf 8-32 Seiten (davon sind über die Hälfte Fotoseiten) Filmklassiker, TV- und Video-Erstaufführungen und einige besonders ausgesuchte neue Filmereignisse. Neben ausführlichsten Stabsangaben und dem Inhalt enthalten die Broschüren vollständige Filmografien des Regisseurs, Autors, Kameramanns und/oder eines Darstellers, sodaß im Laufe der Zeit ein Lexika mit kompletten Angaben zu den wichtigsten Filmschaffenden entsteht. Format DIN A 5, Titelseite teils vierfarbig. Preise: 8-seitig DM 2.--; 12-seitig DM 3.--; 16-seitig DM 4.--; 20/24-seitig DM 5.--; 28/32-seitig DM 6.--; 44-seitiges Sonderheft 'Casablanca' DM 10.--. Eine Liste von über 400 Titeln (auch der Serien **TOP-, RETRO-** und **PROJEKT-FILMPROGRAMM**) erhalten sie auf Anforderung beim Verlag.

Eine Auswahl aus der Titelliste:

35	Nosferatu	(Murnau)
40	Eine Dame verschwindet	(Hitchcock)
44	Metropolis	(Lang)
48	Freaks	(Browning)
52	Leoparden küßt man nicht	(Hawks)
65	Die letzte Metro	(Truffaut)
74	Die Frau nebenan	(Truffaut)
75	Anna Boleyn	(Lubitsch)
95	Auf Liebe und Tod	(Truffaut)
111	Nachtasyl	(Kurosawa)
115	Es war einmal in Amerika	(Leone)
117	Paris, Texas	(Wenders)
118	Heaven's Gate	(Cimino)
137	Einmal wirklich leben	(Kurosawa)
141	Kuss der Spinnenfrau	(Babenco)
142	Orphée	(Cocteau)
144	Betty Blue	(Beineix)
147	Die schrecklichen Kinder	(Cocteau)
149	Mona Lisa	(Jordan)
151	Verfolgt / Späte Rache	(Walsh)
157	Down by law	(Jarmusch)
158	Platoon	(Stone)
159	Ossessione	(Visconti)
169	Radio Days	(Allen)
172	Der Malteser Falke	(Huston)
183	Sergeant York	(Hawks)
191	Gilda	(Vidor)
200	Casablanca	(Curtiz)
202	Die kleine Diebin	(Miller)
207	The Moderns	(Rudolph)

Verlag Uwe Wiedleroither
Bussbachstr. 3
7000 Stuttgart 75

TAGEBUCH
des Kritikers

20. Januar bis 19. April
BeFundSachen ■ Von Michael Althen

Ein Postscriptum vorweg: Möglicherweise sollte man Geschichten erzählen vom Sehen und dem Gesehenhaben. Möglicherweise könnte man dann auch selbst Filme machen. Das ist nicht möglich. Möglicherweise sollte das alles wie beim EKG funktionieren, wo sich die Gedankenströme ganz direkt aufs Papier übertragen. Möglicherweise sollte man so schreiben können, wie man die Augen aufschlägt. Das ist nicht möglich. Möglicherweise sollte man alles aufzeichnen, um sich an alles zu erinnern. Möglicherweise hätte man über Preminger, Karlson, Mazursky, Bigelow, Melville, Kensit, Pfeiffer, Grand Old South, Walsh, Shepard, Leisen und alle anderen schreiben sollen. Das war nicht möglich. Dies sind Geschichten vom Vergessen.

20. Januar

Americana 1: Daß man immer mehr Filme im Original sieht, heißt nicht, daß man sie auch immer besser versteht. Im Gegenteil. Die Sprache löst sich zunehmend von ihrem Sinn ab. Die Faszination für die ungeheure Beweglichkeit, ihre Unmittelbarkeit, ihre Nähe zu den Dingen, ihre kalkulierte Knappheit, sie ähnelt der gierigen Lust, mit der man die Bilder aufsaugt. Beim Sehen gibt es keine Filter mehr. Erst das Erinnern, der Umgang mit dem Bild, das man sich selber macht, ermöglicht Distanz. Man synchronisiert den Film mit der eigenen Imagination. Das amerikanische Kino ist deswegen eine Herausforderung, weil es selbst schon die Welt unserer Träume und Vorstellungen synchronisiert hat. Was man beim Schreiben vornimmt, ist immer eine Rückübersetzung. Das Schreiben über dieses Kino ist immer ein Versuch, die eigenen Träume zu retten.

21. Januar

Sich selber lesen: Das Geschriebene ist versteinert. Es führt kein Weg mehr zurück. Ganz undurchdringlich ist das Gewebe geworden, mit dem man einst etwas einzufangen versucht hat. Man zitiert sich wie einen Fremden. Und kommt sich auch noch wie ein Dieb dabei vor. Man wird sich selber fremd.

22. Januar

Der Ripper: Es gibt einen Filmbuchladen in München, da werden die Originalpreise mit der Rasierklinge aus den Büchern rausgekratzt und das Loch mit Deckweiß übermalt. Man muß sich das mal vorstellen: Da stellt einer, der mit Büchern lebt und sein Leben mit ihnen bestreitet, einen Haufen von zehn, zwanzig oder fünfzig Büchern vor sich hin, Klinge und Tipp-Ex daneben, und ruiniert jedes einzelne. Keinem der Betroffenen fällt auch nur ansatzweise eine Erklärung für so ein Verhalten ein.
La Luna: Was erst bei der x-ten Wiederholung im Fernsehen nebenher auffällt, ist die Geometrie des Melodrams, die Bertolucci so präzise auszirkelt wie seine Kamerafahrten. Wie dieses Schicksal aus Verdi und Ödipus zu einem glücklichen Ende hinberechnet ist, das wirkt durch die Distanz stärker als durch die Nähe des Effekts.
Das Wiedersehen mit den Schauplätzen des Films weckt so wehmütige Erinnerungen wie die Vergangenheit selbst. Da merkt man, wie sehr der Blick auf die Welt geprägt ist, von der Topographie der Kinoräume, die im Lauf der Zeit zugeschüttet wurden. Wie ein Archäologe fühlt man sich und freut sich, wenn auf einmal die römische Wohnung, das Gut in der Po-Ebene oder die Freiluftbühne in den Caracalla-Thermen wieder auftauchen. Als hätte man tatsächlich Ausgrabungen vorgenommen.

29. Januar

Superbowl: Die 49ers schlagen die Broncos 55-10 und brechen mit ihrem Superstar Joe Montana alle bestehenden Endspielrekorde. Es gibt kaum einen Mannschaftssport, in dem es so direkt um Raumgewinn geht. Das, was im Fußball immer als eher abstrakter Gedanke zählt, ist hier meßbar geworden: vier Versuche für 10 Yards. American Football versammelt Bewegung, Strategie und Erscheinung von Western, Kriegs- und Sandalenfilm. Es ist unglaublich, mit welcher Selbstverständlichkeit die Logistik betrieben wird. Es gibt Chef-, Co- und Assistenz-Trainer, die sich über eine Unzahl von Telefonen und Funksprechanlagen abstimmen und ihre Anweisungen an die Spieler übermitteln. Und in den oberen Rängen der Tribünen sitzen immer noch welche, die von oben den Überblick bewahren. Wie im Football und Baseball sofort alle verfügbaren Zahlen, Daten, Fakten ausgewertet und umgesetzt werden, davon könnten wir hierzulande noch lernen. Es wird versucht, im Sport den Zufall berechenbar und das Genie meßbar zu machen.
Das stete Hin und Her auf dem Spielfeld erinnert mich an Coopers *Wildtöter*, in dem die Weißen ein Insel-Fort auf einem See innehaben, während die Indianer am Ufer lagern. Ständig geht es über den See und zurück, mal werden hier Gefangene gemacht, mal dort. Die Choreographie dieser Bewegungen ist fast schon abstrakt und widerspricht dem zielgerichteten Idealismus dieses Alterswerkes, das rückwirkend den Boden bereitete für die restlichen vier Bände *Lederstrumpf*.

30. Januar

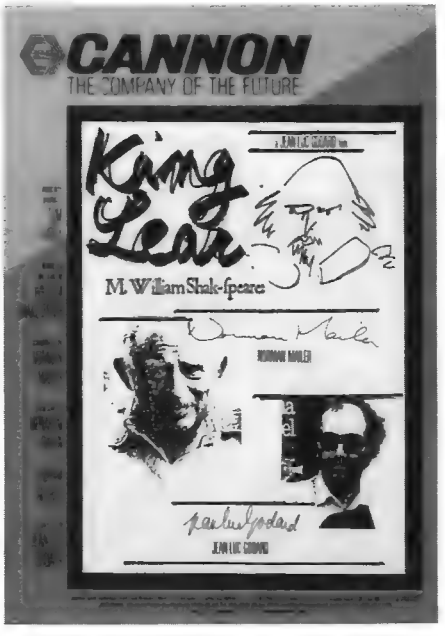
Hrundi V. Bakshi: Das neue *Positif* hat als midsection diesmal Blake Edwards und Richard Quine zum Thema. Was kann einem besseres passieren? Die Texte synchronisieren sich mit der Erinnerung. Mehr allerdings auch nicht. Denn das Interview der Biographen Lehman und Luhr bleibt seltsam leblos. Steven Bach hat einmal gesagt: *„Sie glauben doch nicht im Ernst, daß Blake Edwards ein intelligenter Mensch ist?"* Vielleicht ist Edwards für Amerikaner einfach nicht effektiv genug, vielleicht geht ihnen SKIN DEEP zu sehr unter die Haut mit seiner untergründigen Verzweiflung und seinem Leichtsinn.
Wo man weiterdenken muß, steht in einer Kritik zum zweiten Band von Lehmann und Luhr: *„Eine Analyse der räumlichen Formen fehlt fast völlig, die schwindelerregenden Definitionen der inneren oder äußeren Dekors, die meiner Meinung nach die Größe des Edwardschen Stils ausmachen... Seht die verrauchte Bar, die verkohlten Überreste der Villa oder die überzogenen Hotelzimmer in* SKIN DEEP, *und auch die Verzahnung von Garten, Strand, Terrasse, Küche, Schlafzimmer seines eigenen Hauses in* THAT'S LIFE*: Man kommt nicht darum herum, die Verwicklungen ausgehend von den Orten zu konstruieren, von den zusammengezogenen Räumen aus, in denen die Figuren (und die Kamera) sich so schizophren verhalten."* Die Villa des Produzenten Clutterbuck in THE PARTY, dieser durchorganisierte, vollautomatische Garten Eden, der nur auf seine Erlösung und Entfesselung zu warten scheint, das ist das mechanische Herz dieses und anderer Filme. Wo die Klorolle nicht aufhört zu rollen, die Schwingtür zu schwingen, das Wasser zu laufen, etc.

1. Februar

Breakfast at Tiffany's: Man merkt an den Räumen, wie ausgehöhlt das Kino in jener Zeit war. Die Menschen richten sich gar nicht mehr richtig ein. Das trägt heute erheblich zu ihrem Schick bei.
Einmal wird die untröstliche verwöhnte Prinzessin heulend ins Bett gelegt, da entwickelt der Film den gesamten Glanz, zu dem er noch fähig ist. Die Ohr-Clips brechen das Licht in kleine Feuerwerke, und die Konturen sind aus Satin. Das ist so beeindruckend wie die Szene aus THE MODERNS, wo John Lone einen kleinen Silberlöffel zum Mund führt, der ganz ungewollt in die Kamera blitzt und dabei die ganze gläserne Arroganz von Lone offenbart.

2. Februar

Imitation of Life 1: Es gibt so einen Hang, das Gelesene und Gesehene sofort in eine eigene Form bringen zu wollen. Alles zu konservieren, ritualisieren, katalogisieren, multiplizieren. Tausendmal den Satz schreiben: *it requires youth and innocence in the man and flowerlike perfection in the woman.* Tausendmal, um ihn auszutreiben und zu bannen. Man müßte ein gigantisches imaginäres Museum einrichten, in dem man das alles unterbringt – wie Cazzone in Fellinis *Stadt der Frauen*. Ein Knopfdruck und alles erscheint: bewegende Filmausschnitte, abenteuerliche Sätze, unvergeßliche Melodien, all diese Bruchstücke, mit denen man sich am liebsten wie mit Spiegeln umgeben würde. Ein Marionettentheater der alltäglichen Empfindungen, der beiläufigen Schönheiten. Ich glaube, so hat Godard auch seine Filme gemacht. Er hat eine Stelle aus einem Buch genommen, das ihm gefallen hat, einen Schauspieler, den er mochte, und zwei oder drei Dinge, die ihm sonst noch Spaß machten. Also hat er Belmondo mit einer Zigarette in eine Badewanne gesetzt und ihn aus Elie Faures Buch über Velazquez vorlesen lassen. Und so hat er auch in Wenders 400er *Cahiers* ein Filmprojekt vorgestellt: hier etwas



aus einem Kunstbildband herausgerissen, dort einen Satz dazugeschrieben, hier etwas kopiert, dort etwas getippt. Simuliertes Erzählen, in Gesten, Blicken, Bildern und Sätzen geronnen. Bruchstücke, die man nur noch in Tagebüchern wie diesem loswerden kann, weil sie sich sonst zu nichts fügen. *Guilty Pleasures,* weil sie die Tragödie eines lächerlichen Berufs bezeugen.

Imitation of Life 2: Steve Kloves ist erst 29 und hat diesen Film geschrieben und inszeniert: Michelle Pfeiffer und die Brüder Beau und Jeff Bridges in THE FABULOUS BAKER BOYS. Und wenn man aus dem Kino kommt, hat man diese sinnlose Sehnsucht, diese Gefühle möchten niemals aufhören. Dabei kann man zusehen, wie sie sich verflüchtigen. Dieser Schmerz, den das Verlangen nach einer anderen Welt erzeugt, er kann einen süchtig machen. Weil es diese Gefühle, diese Menschen, diese Welt nur im Kino gibt und nirgends sonst. Niemandens Leben ähnelte je auch nur im entferntesten dem, was man im Kino sehen kann. Es ist, mit Jessica Lange zu sprechen, *„ein Ver-*

TAGEBUCH
des Kritikers

such mit etwas Schönem, das Ideal einer romantischen Gesellschaft, die von etwas Praktischerem zerstört wird", jedesmal wenn wir das Kino verlassen.

Imitation of Life 3: Beim beiläufigen Sehen wirkt Douglas Sirks letzter Film wie der eines Mannes, der nichts mehr zu erzählen hat. Der aber in dieser Karstlandschaft des entfremdeten Erzählens noch einmal der gewaltigen Maschinerie des Genres seine ganze Aufmerksamkeit schenkt. Lana Turner wirkt im Mittelpunkt der Geschichte seltsam dezentriert, weil praktisch alles andere interessanter ist als ihr Werdegang mit der schrecklichen Sandra Dee an ihrer Seite. Daß Sirk danach in Rente gegangen ist, wirkt auf einmal völlig verständlich. Wie der Film an seiner eigenen Belanglosigkeit vorbei funktioniert, ist wirklich zum Heulen und zum Kotzen.

5. Februar

Filmkritik 1: Sätze wie diese zu entdecken: „*Um so irritierender, daß es einmal eine Kranfahrt am Tischbein herunter auf einen Apfel zu gibt, der auf dem Boden liegt, später aber nichts kommt, was den Aufwand dieser Operation rechtfertigen könnte. Diese präzisen Kranfahrten, fünf erwachsene Männer, nur um den Blick zu führen! So muß es zugehen, wenn der Hofbegatter und seine vier Eunuchen den Schwanz des Königs in die Königin führen, um den Erbprinzen zu zeugen.*" Das schrieb Harun Farocki im August 82 über DIVA.

Filmkritik 2: Als Nachgeborener in den Heften der *Filmkritik* zu forschen, ist eine so lustvolle wie unbehagliche Angelegenheit. Einerseits fühlt man sich wie ein Forschungsreisender bei Jules Verne, der im Ballon einen dunklen Kontinent überfliegt, in dem es eine Menge Nashörner und Wilde zu entdecken gibt. Andererseits hat man selber das Gefühl, zu spät gekommen zu sein. Man sieht in diesen Heften eine Form der Beschäftigung mit Film, auf die im Ende alle zwangsläufig zuzusteuern scheinen. Man fragt sich, selbst etwas beschämt, wieviel aus einem Vierteljahrhundert dieser Zeitschrift eigentlich als Erbe ins heutige Schreiben eingegangen ist?

Filmkritik 3: Je weiter man der Zeitschrift in die Siebziger hinein folgt, desto deutlicher wird die Distanz zum Leser bei gleichzeitiger zunehmender Transparenz der Methoden. Je subjektiver die Rede wurde, desto abweisender klang sie zugleich. An der eigenen Reaktion merkt man zum Teil auch, wie sehr man als Leser auf die eingeübten Formen von Kritik, auf eine bestimmte Art der Verstellung also angewiesen ist. Und wie sehr das beim Schreiben oft eine Rolle spielt.

Diese Esoterik, die sich über die eigene Nachvollziehbarkeit hinwegtäuscht, ist uns ja nicht fremd. Die Arroganz und Frustration, die damit einhergeht. Fragt sich nur, ob damit notwendigerweise das Interesse für Neues veröden muß. Daß alles auf einen rückwärtsgerichteten Blick hinauslaufen muß, der sich über kurz oder lang nur noch auf die gesicherten Positionen der Filmgeschichte richtet.

Theuring fährt im Frühsommer 75 in den Urlaub und findet auf einem Wochenmarkt in Toulon eine Postkarte aus dem Jahr 1902, unterschrieben mit „*ton petit ami Pierrot*". Im September kommt sie aufs Titelbild, innen versehen mit einem Text zur Wiederaufführung von Godards PIERROT LE FOU. Das ist wunderbar, wie sich die Leute den Ankerstellen der Fiktion im Leben zuwandten. Aber es ist zugleich der Anfang vom Ende. Wer außer Freunden und Artverwandten hatte dafür noch einen Sinn? Diese Frage hat mit der Magie dieser Filmgeschichten nichts zu tun, aber sie stellt sich, besonders im Bezug auf uns heute. Und wie schaffen es manche, jahrzehntelang über Kino zu schreiben, ohne je einen anderen Blick zu riskieren? Als Beamter wird man von Zeit zu Zeit befördert, um solche Flausen zu vertreiben. Und als Filmkritiker? Die Kluft zwischen Wollen und Tun, Erwartung und Ausführung, Bedürfnis und Möglichkeiten, sie wird immer größer.

9. Februar

Catch 22 Revisited: Lieblingslisten sind ja schon im Moment der Entscheidung Makulatur. Die Chance, Versäumtes nachzuholen, muß man schamlos ausnützen. Blind drauf los.

Same Player Shoots Again: THE ELEMENT OF CRIME (Lars von Trier); EXPOSED (James Toback); BERLIN CHAMISSOPLATZ (Rudolf Thome); MADE IN HEAVEN (Alan Rudolph); SUR (Victor Erice); ZONING (Uli Krenkler); RUNNING ON EMPTY (Sidney Lumet); ABSENCE OF MALICE (Sydney Pollack); L'ÉTÉ MEURTRIER (Jean Becker); 37.2° LE MATIN (Jean-Jacques Beineix); WINTER PEOPLE (Ted Kotcheff); MADE IN ARGENTINA; SOMEONE TO WATCH OVER ME (Ridley Scott); RUNAWAY TRAIN (Andrej Konchalovsky); TCHAO PANTIN (Claude Berri); COUSINS (Joel Schumacher); BLACK WIDOW (Bob Rafelson); LA FEMME DE L'AVIATEUR (Eric Rohmer); MÉLO (Alain Resnais); LES FAVORIS DE LA LUNE (Otar Iosseliani); LA MITAD DEL CIELO (Manuel Gutierrez Aragon); NEAR DARK (Kathryn Bigelow); MANHUNTER (Michael Mann).

Die Lust, das zu bannen, was man sonst nicht los wird, das zu teilen, was einen begeistert: Vielleicht ist das Tagebuch gar nicht der rechte Platz für all die Gedanken, die das Arbeiten begleiten oder die beim Schreiben abfallen, sondern für die Dinge, die das Arbeiten immer wieder auslösen. Die Bilder, Begriffe, Erinnerungen, dieser Fundus an kühlen Ekstasen und tobendem Glück, der beim Sehen, Lesen und Memorieren die Sehnsucht nur noch verstärkt. Eine schöne Vorstellung: Sich wie Bitomsky hinsetzen und über den Tod im Kino reden, Bücher aus dem Regal nehmen, Texte vorlesen, Bilder zeigen. Einer hat etwas erlebt, jetzt erzählt er davon.

Die Lust des Filmkritikers am Programmachen. Nicht mehr vermitteln, sondern nur noch vorstellen. Texte so schreiben, als würde man eine Filmzeitschrift zusammenstellen. Hier ein Zitat von da und da, jetzt ein Text von dem und dem, und dort ein Bild von diesem und jenem. Das Schreiben wird dadurch auch nicht leichter, man neigt nur dazu, es sich leichter zu machen.

10. Februar

Masquerade: Mein Text geniert mich noch heute, das hat richtig die Erinnerung verdorben. Ein Urteil wider besseres Wissen oder Fühlen. Wenn die Worte plötzlich eine Eigendynamik entwickeln, die nichts mehr mit ihrer Ursache, sondern nur noch mit ihrer eigenen Wirkung zu tun hat. Auf ein Gleis geraten, auf dem es kein Zurück mehr gibt. Man hört das so selten: Daß zwischen dem, was man gesehen hat, und dem, was man sagen will, immer noch die Sprache steht. Und daß die erstens nicht immer so funktioniert wie man will, und sie zweitens manchmal ein Eigenleben entwickelt, das stärker ist als die Erinnerung.

22. Februar

Im Kino sind wir Brüder der Giftpflanzen, der Kieselsteine. (Michel Dard)
Dead Ringers: Jahrzehntelang brandeten die Wellen des natürlichen Expansionsdrangs in Berlin gegen die Mauer und schlugen zurück. Ob wohl in 2000 Jahren, wenn alle anderen Zeugnisse verloren sind, Archäologen diese Mauerzeit aus den Überresten herauslesen können? Daß West- und Ost-Berlin mal eineiige Zwillinge waren.
SimCity: Woher kommt das Interesse für Topographie, für Modelle und Simulationen? Das Bedürfnis nach Überblick und Ordnung. Es ist genau wie die Lust, die einem vor Ameisenhäufen überfällt, die Lust, darin herumzustochern und zuzusehen, wie auf die Veränderung reagiert wird, wie sich das System neu formiert. Es ist wie der Blick des Scharfschützen, in dem die Welt zu einer Serie graphischer Abläufe gerinnt. Wie der *sniper* in DIRTY HARRY, der mit einem Zoom die Bikiniblonde auf einem Hochhausdach umlegt. Das Unterbewußte legt fortwährend seine Kanalsysteme unter das Sichtbare. Das Raster macht an den Filmen das Spieluhrenhafte kenntlich. Gebannt wie ein Kind schauen wir auf das Wunder ihrer Mechanik.
Wie der Liebesbrief von Antoine Doinel auf seinem Weg durch das Pariser Rohrpostsystem verfolgt wird in DOMICILE CONJUGALE, den Truffaut mit ganz und gar topographischer Lust erzählt. Ich erinnere mich, daß die Kreuzungspunkte der Röhren auch mit Straßenschildern versehen waren, obwohl sie unterirdisch verlaufen. Und Antoine darf die ganze Zeit mit Schiffen spielen, in einem beneidenswert großen Modellhafen, in den die Japanerin wie aus Versehen ihr Armkettchen fallen läßt. Und wie die Bewegung der Modelle auf seltsame Weise mit der der Blütenblätter korrespondiert, wenn sie sich in einer Trickaufnahme öffnen und Antoine verraten. Im Grunde ist L'AMOUR EN FUITE nichts anderes als ein Stadtplan zu den vorangegangenen Doinel-Filmen.
Wie die Polizei die Beschattung des eiskalten Engels auf einem großen Stadtplan mit vielen Lämpchen koordiniert. Da hängt das Schicksal von Delon nur von diesen Lämpchen ab. Wenn sie erlöschen, ist er entkommen. Einmal hat ihn die Polizei tatsächlich verloren, bis es plötzlich auf dem Plan wieder blinkt. Und Delon springt von einer Metro in die andere, über Rolltreppen, Stufen, durch Bahnsteige und Tunnels. Das hat mich immer fasziniert, so wie die Aufnahmen von dem Modellzug in UN FLIC.
Oder Kris Kristoffersen, der in TROUBLE IN MIND ein Modell von *Rain City* auf dem Nachttisch stehen hat, das er im Gefängnis gebastelt hat. Und Alan Rudolph schneidet so, daß man meinen könnte, der Film spiele in diesem Spielzeugmodell.
Oder *Die Champagner-Mörder*. Oder die Filme von Anthony Mann, Brian DePalma und Fritz Lang.

23. Februar

Hidden City: Im *ZEIT-Magazin* erscheint eine Reportage von Gerhard Roth über das unterirdische Wien, über seine Keller, Katakomben und Kanäle. Die sechzig Kilometer Gänge der Nationalbibliothek, in der 1000 bis 2000 Bücher verschwunden sind, weil sie irgendwann falsch eingereiht wuren. Die 70000 präparierten Fische, die unter dem Naturwissenschaftlichen Museum senkrecht gelagert sind. 54 Herzen der Habsburger, die im Herzgrüfterl der Augustinerkirche beerdigt worden sind. Das Skelett von einem, den man in der Minoritenkirche fand, der offenbar lebendig begraben worden war und versucht hatte, den Sargdeckel wegzustemmen. Er lag auf dem Bauch, die Beine über Kreuz, einen Arm vor der Brust, einen hinter dem Rücken. Und die Mumie einer Frau, in der Krypta der Michaelerkirche, die während der Schwangerschaft gestorben ist: „Ihr Gewand ist rückstandlos zerfallen, aber das Kind blieb unter der Bauchdecke sichtbar." Das ist ein Kuriositätengru-

TAGEBUCH
des Kritikers

sel, den das moderne Horrorkino nicht mehr kennt. Dafür braucht es Zeit. *Nightfall:* Es gibt bei Jacques Tourneur immer so eine Bescheidenheit, die sich hier wunderbar mit der stillen Verzweiflung der Vorlage von Goodis trifft. Dessen Mischung aus Atmosphäre, Stilisierung und Plot ist etwas so Zerbrechliches, daß sich die Verfilmungen oft in Eigensinn flüchteten. Bei Tourneur ist die Fragilität mitinszeniert. Das gelingt vor allem auch, weil Aldo Ray die Hauptrolle spielt, der eine so jungenhafte Unsicherheit mit unverstellter Männlichkeit verbinden kann, eine so sanft verletzte Stimme mit fast kindlicher Freude.
Es gibt immer wieder den Blick aus der Ferne, wenn Aldo Ray auf dem Weg zum Busbahnhof eine Kreuzung überquert, wenn er zusammen mit Anne Bancroft in seiner Wohnung vom Versicherungsdetektiv durch ein Fernglas beobachtet wird; wenn der Bus auf dem Weg nah Wyoming durch die verschneite Landschaft fährt. Ganz ruhig ziehen da die Menschen ihre Bahn, und für einen kurzen Moment lang sind sie damit so beschäftigt, daß es keine Rolle mehr zu spielen scheint, ob sie dabei verfolgt oder beobachtet werden. Ein bißchen ist das natürlich auch wie bei zum Tode Verurteilten. Wenn es ohnehin nicht mehr darauf ankommt, läßt man ihnen plötzlich Zeit. So ist es in NIGHTFALL dauernd: So gewiß scheint der Ausgang, daß es keiner sonderlich eilig zu haben scheint. Als die Gangster am Ende Aldo Ray zum dritten Mal in ihrer Gewalt haben und keiner mehr an ihrem diesmaligen Erfolg zweifelt, lassen sie sich wieder aufreizend viel Zeit. Während der eine die Gefangenen fesselt, steht der andere mit dem Gewehr draußen vor der Hütte und schaut lange in die um und um verschneite Landschaft. Da bekommt die Szenerie so eine grausame Schönheit, etwas sadistisch und ein bißchen selbstvergessen. Das ist wie in den Szenen am Lake Tahoe in OUT OF THE PAST. Nichts an den Innenräumen ist irgendwie von Belang, was allein zählt, ist ihre Beziehung nach Außen. Weder beinhaltet die Bar noch Rays Atelier, noch Bancrofts Appartement irgendwelche Attraktionen. Ihre Bedeutung bekommen diese Räume erst durch das, was sich zur selben Zeit draußen abspielt. Ganz privat und ganz nüchtern scheint das alles: ein verlorener Held, ein toter Freund, eine Frau, ein Versicherungsdetektiv, dessen Frau und zwei Gauner. Das ist alles.

6. März

Die Dinge des Lebens: Früher hat Michel Piccoli immer vorgelebt, wie das Leben später mal aussehen müßte. Diese selbstbewußte Art, mit der er und die anderen in den Filmen von Sautet Bildung und Bürgerlichkeit verkörperten, das schien sehr wohnlich. Es gab dabei immer eine Selbstverständlichkeit, mit der die belanglosen Gespräche bei Tisch Bedeutung erlangten, mit

der die ereignislosen Leben einen Sinn erhielten. Piccoli ließ es immer sehr erstrebenswert erscheinen, erwachsen zu sein. Wie er rauchte, wie er sich rasierte oder wie er Auto fuhr, das war eine Form der Freiheit, die nur Erwachsenen zugänglich zu sein schien. Man konnte verheiratet sein, Affären haben, miteinander ins Bett steigen, nie hatte das mehr Gewicht als nötig. Selbst im fatalen Ausgang behielten diese Geschichten ihren tröstlichen Rhythmus und ihre schlüssige Melodie. Es gibt eine Szene in Etienne Periers LA PART DU FEU, da kommt Piccoli früher als erwartet nach Hause, und seine Frau liegt mit einem Freund des Hauses im Bett. Piccoli setzt sich einfach in einen Stuhl und wartet, ohne sich bemerkbar zu machen. Vielleicht, um sich und den anderen die ekelhafte Szene zu ersparen, auf jeden Fall aber, um die Auseinandersetzung auf seinem Terrain auszutragen. Als der Geliebte mit dem Handtuch um die Hüften aus dem Schlafzimmer kommt und auf den Wartenden stößt, fällt ihm nichts ein als sich hilfesuchend an die Frau zu wenden. Piccoli sitzt da, sehr beherrscht, die Hände an den Fingerkuppen aneinandergelehnt. Und irgendwie schafft er es, dabei weder lächerlich noch gekünstelt zu wirken, sondern nur sehr zivilisiert. Das sind die Polkappen seiner Existenz, wo die Lebensart vereist ist.
Am schönsten hat er das ausgespielt als Chef-Croupier in ATLANTIC CITY, wo er von seinen Mitarbeitern nichts weniger als Perfektion verlangt. Man spürt seine Sympathie für Susan Sarandon. Und das macht es so hart, wenn er sie anfährt, als sie sich bei der Arbeit am Kartentisch von einem umfallenden Glas ablenken läßt. Die gleiche Unfähigkeit zu Nähe, aus ganz anderen Gründen allerdings, durchzog auch einen Fernsehfilm nach Stefan Zweigs Novelle *Verwirrung der Gefühle*. Da spielte Piccoli den homosexuellen Professor, der stumm unter seiner Neigung zu Laurent Malet leidet und doch seine Gesellschaft sucht. Gila von Weitershausen spielte da seine junge Frau, die mit ihm in einer Zweckgemeinschaft lebt und dabei eine Härte entwickelt hat, in die sich Leid, Verständnis und Verlangen mischen. Nur einmal ist sie ganz befreit fröhlich, da macht sie einen Badeausflug mit dem jungen Studenten. Aber nachdem sie sich geliebt haben, verschließt sie sich sehr schnell wieder, aus Wut über die eigene Situation und aus Zorn auf den Jungen, der nichts begreift von dem Schmerz, den er seinem väterlichen Freund zufügt. Da war Piccoli sehr ergreifend, wie er dem Schmerz seiner Frau zusehen muß, ohne ihr helfen zu können, und wie er vor der verbotenen Liebe in seine Welt aus Büchern und Musik flieht. Der Film lief vor Jahren im Fernsehen, an den Regisseur kann ich mich nicht mehr erinnern. Alle diese Filme im Fernsehen zu sehen, machte nichts, denn sie schienen für den Hausgebrauch gemacht.

7. März

Das Gewicht der Welt: Immer flüchtiger werden die Fiktionen, immer weniger wiegt in ihnen die Beschreibung. Daß es Filmmuseen, Videoarchive gibt, macht einen immer gefräßiger. Aber der Hunger, sich etwas erzählen zu lassen, nimmt dabei ab. Seit es Schallplatten gibt, gibt es keine kleinen Buddenbrooks mehr, die in die Oper gehen und die Musik Note für Note mit nach Hause tragen. Wie die beliebige Wiederholbarkeit auf die Aufmerksamkeit wirkt, merkt man vor den Bildern im Museum, bei deren Betrachtung man sich bereits mit dem Gedanken an den Katalog über die fehlende Geduld hinwegtröstet. Oder im Kino, wenn man sich denkt, hiervon müßte man ein Bild machen und davon sich eine Videocassette geben lassen. Man fängt an, sich Filme so anzusehen, wie man in einem Buch blättert, wenn man sich noch nicht entschieden hat, welches man zu Ende lesen will. Das Bedürfnis nach schneller Betäubung wird größer, und die Fähigkeit, diesen Effekt zu beschreiben, nimmt ab.
Das Tagebuch liest sich immer mehr wie eine Bankrotterklärung. Es geht bald nur noch darum, sich selbst der beste Konkursverwalter zu werden. Als Wenders Yamamoto fragt, ob er sich nicht manchmal als Gefangener seines eigenen Stils empfinde, antwortet der, er habe gelernt, den eigenen Stil zu akzeptieren. Er habe sich zum Wächter des eigenen Gefängnisses gemacht. Das klingt nach einem gangbaren Weg.

8. März

Die Straße der dunklen Läden: Patrick Modiano befindet sich fortwährend auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Aber er sucht sie nicht, um sie durch Fabulieren zu rekonstruieren, sondern um den Leerstellen der Erinnerung ihr Geheimnis zurückzugeben. Seine Bücher erzählen vom Abenteuer des unscharfen Bildes und davon, wie es die Einbildung gefangen nimmt. Der Titel besitzt diese Spannung, die von verschwommenen Erinnerungen hervorgerufen wird. Ein Traumbild, das man nicht mehr zuordnen kann. War es Wirklichkeit oder nur Einbildung. Was hatte man an diesem Ort verloren,

OFFIZIELLER BEITRAG
CANNES 1990
ERÖFFNUNGSFILM

STEVEN SPIELBERG präsentiert

Akira Kurosawa's

TRÄUME

Eine KUROSAWA Produktion AKIRA KUROSAWA'S DREAMS
Produzenten HISAO KUROSAWA und MIKE Y. INOUE
Buch und Regie AKIRA KUROSAWA

WARNER BROS.
A TIME WARNER COMPANY

Ab 31. Mai im Kino

WEISSER JÄGER SCHWARZES HERZ

Ab 24. Mai im Kino

TAGEBUCH
des Kritikers

was war passiert? War es Nacht, oder war man nur sehr klein? Die dunklen Läden? Die verschütteten Bilder sind die Schatten, die einen heimsuchen in einsamen Träumen. Könnte man sie entschlüsseln, wäre die Gegenwart leichter zu ertragen.
Eine andere Spurensicherung, auch von Modiano, *Straferlaß:*
– „Aber was liest du denn? fragte Jean D.
Ich nannte ihm aus der „grünen Bibliothek": Jules Verne, *Der letzte Mohikaner* . . ., doch ich bevorzugte *Die drei Musketiere* wegen der Lilie auf Myladys Schulter.
– Du solltest die „Schwarze Reihe" lesen, sagte Jean D.
– Du bist verrückt, Jean . . ., sagte Annie lachend. Patoche ist noch zu jung für die „Schwarze Reihe" . . . (. . .)
– Doch, doch, sagte Jean D. Ich bin sicher, daß dich das Buch interessieren wird.
Ich nahm es, um ihm nicht weh zu tun, und noch heute, jedesmal, wenn ich auf einen dieser gelbschwarzen kartonierten Buchdeckel stoße, höre ich wieder eine tiefe, etwas schleppende Stimme, die Stimme Jean D.s, der meinem Bruder und mir abends den Titel des Buches wiederholte, was er mir gegeben hatte: *Touchez pas au grisbi."*

10. März

Mélifort: Jean Negulesco erzählt in der März-Nummer der *Revue du cińema*: *„Ich war in Hollywood, als dieser große Franzose, Monsieur Elie Faure, in die USA kam, um Vorträge über die Kunst und das Kino zu halten. Als er durch Los Angeles kam, hatte man mich dazu auserkoren, ihn zu begleiten, ihm zu helfen und als Übersetzer zu dienen, dabei sind wir Freunde geworden. Er haßte die kalifornische Küche, den Salat mit Granatäpfeln und einem Haufen Mayonnaise. Er fand das barbarisch. Ich habe ihn dann in ein wienerisches Lokal mitgenommen, wo er sich Sauerkraut und Bier bestellte. Ich habe ihm die Stars vorgestellt, die ich kannte, weil ich ihr Porträt gemalt hatte. Ich nahm ihn mit in die Premiere von* CITY LIGHTS, *wo er Chaplin traf. Er war so glücklich. An diesem Abend sagte er mir:* „Sie kennen hier ja wirklich jeden. Was haben Sie für Filme gemacht?" – „Ich werde Ihnen etwas gestehen: Ich habe mit dem Kino nichts zu tun, ich bin Maler." *Es gab eine Pause, die etwas peinlich war. Ein Mann, den ich bewunderte, den ich liebte: Ich sage ihm, was ich mache, und ihn interessiert das überhaupt nicht. Nach einem Moment sagt er mir:* „Hören Sie zu, Jean. Vielleicht sind Sie ein sehr guter Maler, vielleicht sind Sie ein Genie. Ich sehe, daß Sie Abenteuergeist besitzen, daß es Sie danach dürstet, zu sehen und zu entdecken. Warum legen Sie nicht mal den Pinsel beiseite? Vielleicht wollen Sie ihn ja eines Tages wieder zur Hand nehmen? Sie haben den Fuß in der Tür der Studios. Sie sind mit den wichtigen Männern dort befreundet. Sie werden Ihnen helfen. Das, das ist die Kunst der Zukunft. Das ist eine Kunst, die alle anderen Künste beschäftigt: das Ballett, die Musik, die Literatur. Schauen Sie hierher, dieses Bier, völlig unbewegt. Aber Sie haben die Kamera hier, und weil die Szene einen bestimmten Rhythmus hat, folgen Sie dem, und die unbewegten Dinge werden lebendig, sie beginnen zu tanzen." *Ich habe das nie vergessen. Jedes Mal, wenn mir eine Szene zu statisch erschien, wenn die Konversation zu lange dauerte, habe ich die Kamera langsam von rechts nach links und von links nach rechts bewegt. Das brachte einen Rhythmus in Szenen, die andernfalls tot gewesen wären."*
Außerdem erzählt Negulesco, daß Zanuck nach einer katastrophalen Preview von RIVER OF NO RETURN die Studioregisseure der Fox zusammengerufen und um Ideen gebeten habe. Daraufhin sei Negulesco mit zwei Vorschlägen gekommen. Erstens solle man Marilyn Monroe im Saloon ein Lied singen lassen, eine Schlägerei beginnen und Mitchum sie auf den Schultern heraustragen lassen. Außerdem solle Mitchum die ins Wasser gefallene Monroe am Feuer in der Höhle wärmen, indem er sie umarmt, aus reiner Menschlichkeit, ohne andere Absichten. Das hat die Zensur dann auch geschluckt. Die *Revue* findet diese Enthüllung sensationell. Dabei ist es im Rhythmus von Premingers *mise en scène* nicht so wichtig, woher die Szenen stammen, so

lange sie sich in den Fluß seiner unablässig flukturierenden Schicksale fügen.
Identifikation einer Frau: Im selben Heft ist ein Interview mit Christine Boisson, die man fast vergessen hatte. In EMMANUELLE hat sie angefangen, später kamen EXTÉRIEUR, NUIT, der Antonioni und Schmids JENATSCH. Zwanzig Filme sind es nun. Auf den Photos schaut sie immer aus wie ein Kind, das man gerade aus dem Schlaf gerissen hat. Der Blick ist verstört, vom Blitzlicht in der Dunkelheit überrascht, nicht ganz sicher, ob man sie beim Träumen ertappt hat. Das war in den Filmen immer wunderbar: diese verschreckte Kindlichkeit gepaart mit einer erotischen Direktheit. Dieser scheinbar errötende wandernde Blick und diese unverstellte Weiblichkeit. Und dazu ein Moment der Irritation, der dunkle Sprenkel im Weiß neben der Pupille im linken Auge.

30. März

Identifikation einer Frau 2: Eine Welt, die die Konzentration auf Helden und Aktionen nicht mehr kennt, nur noch Irritationen. Wie Stimmungen umschlagen, wie sich die Laune verschlechtert, das kann man nur bei Antonioni so stark erleben. Weil sich fortwährend das Beiläufige zum Bedeutsamen verdichtet, ohne dabei einen direkten Bezug zum Geschehen herzustellen. Mit welcher Gewalt Antonioni diesen Zustand ästhetisiert, erscheint ungeheuer tröstlich. Im Grunde sind alle seine Filme Übersetzungen dieser Explosion in ZABRISKIE POINT, als die Dinge mit traumhafter Leichtigkeit auseinanderdriften. Bei Antonioni vollziehen sich die täglichen Katastrophen immer in Super Slow Motion, so werden sie erträglich. Dazu zertrümmert er im *Blow-up*-Verfahren die lächerlichen Hierarchien des Erzählens. Man muß sich nur ansehen, wie er den Sex fotografiert. Kein Akt mehr, nur noch Einzelaktionen, perspektivisch zerlegt. Er schafft es, zwei Leute im Bett zu zeigen, die als Individuen intakt bleiben. Die romantische Vorstellung

von der Verschmelzung ist durch eine viel erotischere, gebrochenere ersetzt. Dabei gelingt es ihm, in dem Film eine Atmosphäre zu schaffen, in der die Menschen auch über ihre Sexualität definiert werden. Als ich beim Wiedersehen das Mädchen im Schaufenster sah, das lächelnd der Männer-puppe zwischen die Beine faßt, da glaubte ich mich daran zu erinnern, daß man sie später noch einmal mit ihrem Freund beim Sex im Auto sieht. Dabei ist es nur Dani-ela Silverio, die diese Geschichte Thomas Milian erzählt. Und dabei scheint sie so lustvoll fröhlich dar-über, daß das Mäd-chen sie wiedererkennt, und so schön in der Art, wie sie aus ihrer Erregung heraus zur Seite spricht, ohne den Blick abzuwenden, so daß die falsche Erin-nerung richtig verräte-risch wirkt. In einem Kammerspiel, wie ich mir THE CREW ausmale, kann ich mir Antonioni nicht vorstellen, schon gar nicht mit Scorsese an der Seite. Irgendwo war zu lesen, daß die Versicherungsgesellschaften, neuerdings bei den Pro-jekten alter Regisseure immer die Benennung eines Ersatzregisseures verlangen. Bei David Leans NOSTROMO soll das Arthur Penn sein, und bei John Hustons THE DEAD war das Karel Reisz. Im Ernst-fall wären das vielleicht die interessanteren Varianten.

11. April

Written on the West: Was einem auf Rolltreppen einfällt:
Daß man eine Biographie von der ver-lorenen, nie gelebten Jugend schreiben müßte. Daß diese Jugend in einem Ame-rika spielt, wo wir nie waren. Wo wir aber endlich versöhnt werden mit all den Bildern, die der Sehnsucht eine falsche Heimat geben. Darüber könnte man Tränen vergießen, daß man sich nie im *Diner* um ein Roastbeef-Sand-wich gestritten hat und nie wie ein Gladiator durch ein steinernes Tor den Strand der Nordbrandung betrat. Darüber könnte man glücklich sein, weil man wenigstens einmal für eine Vergangenheit nicht den Kopf hinhalten mußte. Weil all die kleinen, reinen Träume vom Leben auf Kredit in Vietnam verfeuert wor-den wären. Davon müßte man schreiben, von dieser imaginären Biographie, die keine Schwere besitzt, aber die Schwermut kennt, die so verzweifelt die Auslöschung der eigenen Identität betreibt, daß wir fremde Schicksale auf uns nehmen. Nicht um Durchleuchtung, sondern um Durchdringung geht es. Weil wir, wenn wir über etwas schreiben, nicht sagen wollen, so oder so ist das Kino, son-dern: jawohl, so war das, das war unser Leben. Die Distanz nehme ich keinem ab. Jeder will mit Michelle Pfeiffer oder Anna Magnani ins Bett. Und jeder weiß, daß Zusehen schöner ist. Nur darum geht es: diesen Moment festzuhalten, in dem man sich der Illusion hin-gibt, das Leben könnte schöner sein als das Kino. Was man liest, ist das Scheitern: der Augenblick, in dem man sich aus dieser verzweifelten Umklammerung löst. Post coitum omnis animal triste – das ist die wahre Geschichte der Filmkritik.

15. April

American Gigolo: Er sei merkwürdigerweise sexy, sagen die Frauen, ohne daß er eigentlich gefällt. Das ist die pure Präsenz bei Richard Gere, vibrierend und unerlöst. Er fühlt sich zu gut in seiner Haut. Das weiß er selbst. Dagegen kämpft er, glaubt aber, es läge an sei-nem Image. Dabei ist es seine Natur, diese Deckung, die er zwischen seinen Gefühlen und seinem Körper erreicht, immer an dem Punkt, wo die fatale Erfüllung in völlige Leere umschlägt. Das macht hungrig. Wie er aufreizend mit dem Mittelfinger am Körper den Takt schlägt zu seiner Gefräßigkeit, wie seine Kiefer aufeinander mahlen und sein Blick unstet wird, das ist die schiere Gier nach Bestätigung und Bestätigung seiner Männlichkeit. Auf eine Weise hat Gere dieselbe virile Sen-sibilität wie Montgomery Clift, immer am Umschlagen in ihr Gegeteil. Im Grunde ist er weich, angreifbar, ver-letzlich. Das spürt er und kehrt die aggressive Seite dessen heraus, was die Amerikaner an seinem Image *beefcake* nennen. Diese stilisierte Aufrüstung, die er betreibt, um in der Verführung die harten Kanten der Perfektion zum Fließen zu bringen, das ist schon atemberaubend: BREATHLESS. In INTERNAL AFFAIRS ist er die Wucht: graue Haare, dunkelblaue Uniform, immer auf der Suche nach Pose, in der er sich finden kann, in der er endlich mit der marmornen Statue gleichziehen kann, die ihn im Innern terrorisiert. Eine ame-rikanische *sex machine*, die funktiona-lisiert, was bei uns Mythos wäre.

18. April

Der Wildtöter 2: David Thomson schreibt im neuen *Film Comment* über alte und neue Westerner: *Einige Zeit bevor ich dorthin übersiedelte, was Base-ball und Football den Westen nennen, behaupt-eten die Autoritäten, daß der Western archaisch und funktionsuntüchtig sei… es war die Rede vom Tod. Nun bin ich seit zehn Jahren hier draußen und habe die unver-fälschte, genuine, essentielle westernhafte und weitgehend erfolgreiche Durchdringung des Raums durch Joe Montana gesehen, dessen Namen Andy Warhol für* LONESOME COWBOYS *hätte geprägt haben können… Nach fast zehn Jahren, die ich im Westen lebe, und in denen ich mindestens 16 Dreistunden-Montana-Filme im Jahr (und meistens mehr) gesehen habe, habe ich erkannt, daß der Tod nicht ganz der Punkt oder das Problem ist. Das Licht des Westens nimmt nicht ab. Die Idee seiner Freiheit und weitreichenden Wildnis geht nicht unter. Western werden gemacht:* POLTERGEIST, SOMETHING WILD *(ein ausgesprochenes Laß-uns-über-den-Hudson-nach-Westen-gehen-Abenteuer),* THE RIGHT STUFF, EMPIRE OF THE SUN.
Die alte Ikonographie ist vorhanden: Montana (richtiger Name Mantegna, ausgebrochen aus Pennsylvania und Notre Dame) schaut immer wenigstens besorgt, verträumt, suchend aus. Er hat die besten Closeup-Augen im heutigen Western, wenn er zur Seitenlinie blickt für seinen nächsten unerklärlichen Walsh'schen Spielzug: über 3 Ver-folgt nach Colorado Territory?
David Thomson und Manny Farber übersetzen, das ist so eine Aufgabe, die man sich demnächst stellen sollte: *Negative Space; Suspects, Desert Eyes, Silver Light* – Geschichten vom Leben im Kino.

19. April

Eine Filmzeitschrift müßte von all dem berich-ten, was hier ausgelassen wurde. Was wir nach-mittags beim Kaffee erträumten. Das ist nicht möglich. Aber machen müßte man es schon. ′

Karel Reisz und Meryl Streep

Daheim in der Fremde

Karel Reisz, der tschechische Brite in Amerika
Ein Interview und zehn Kinofilme

KAREL REISZ

Geboren am 21. Juli 1926 in Ostrava (Tschechoslowakei)

1949	Reisz kommt nach Großbritannien
1949–52	Arbeitet als freischaffender Journalist und Filmkritiker *(„Sight and Sound")*; Mitherausgeber der Filmzeitschrift *„Sequence"*
1952–55	Programmplaner am *National Film Theatre*
1953	Veröffentlichung des Buches *„The Technique of Film Editing"*
1955–58	Filmproduzent bei Ford Motor Company (Dokumentar- und Werbefilme); 1956 aktive Beteiligung an *„Free Cinema"*

Filme:

1952	STARS WHO MADE THE CINEMA (51 Min., *Produktion: BFI)*
1955	MOMMA DON'T ALLOW *(Co-Regie mit Tony Richardson; 20 Min., BFI)*
1957	EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS *(nur Koproduzent; Regie: Lindsay Anderson; 40 Min.)*
1959	WE ARE THE LAMBETH BOYS *(50 Min.)*
1960	SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING Samstagnacht bis Sonntagmorgen
1962	THIS SPORTING LIFE *(nur Produktion; Regie: Lindsay Anderson)* Lockender Lorbeer
1963	NIGHT MUST FALL Der Griff aus dem Dunkel
1966	MORGAN – A SUITABLE CASE FOR TREATMENT Protest
1968	ISADORA Isadora
1973	ON THE HIGH ROAD *(TV; nach Tschechow; aus der Serie FULL HOUSE)*
1974	THE GAMBLER Spieler ohne Skrupel
1977	WHO'LL STOP THE RAIN / DOG SOLDIERS Dreckige Hunde
1981	THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN Die Geliebte des französischen Leutnants
1985	SWEET DREAMS
1990	EVERYBODY WINS Everybody Wins

Der Regisseur ist nicht immer Herr seines Schicksals

Über Amerika und Europa, Figuren und Autoren, Inszenieren und Montieren, Arthur Miller und Nick Nolte
■ Karel Reisz im Gespräch mit Lars-Olav Beier und Gerhard Midding

steadycam: *Mr. Reisz, Sie haben Ihren ersten Film in den USA in den frühen 70er Jahren gedreht. Würden Sie sagen, daß auch Ihr neuester Film,* EVERYBODY WINS, *noch die Perspektive eines Ausländers, eines Fremden, auf Amerika verrät?*

Reisz: Nun, ich lebe in England, nicht in Amerika. Ich würde sagen, daß das amerikanische Kino sogar traditionell ein Kino der Ausländer und Fremden war, denken Sie an die klassische Periode Hollywoods: Lang, Preminger, Wilder, Duvivier, Renoir, John Ford machten Filme in den USA. Irgendwie scheint es in Amerika in dieser Hinsicht keine bewußte Trennung oder Aufspaltung zu geben. Würde ein amerikanischer Regisseur hingegen in England einen Film machen, hätte er sich gegen einen großen Chauvinismus zu behaupten: *„Was will der denn hier?"* Die Amerikaner scheren sich den Teufel um solche Fragen: *„Okay, help yourself!"* (lacht)
Nicht, daß die Dinge dadurch viel einfacher würden: in jedem Film muß man sich eine eigene Welt schaffen und, um ehrlich zu sein, ich fühle mich in Nashville genauso fremd wie im viktorianischen England. Ich denke, es gilt für alle meine Filme – und der neue Film ist ein passendes Beispiel –, daß ich mir der Kultur sehr bewußt bin, aus der die Figuren stammen. Das gehört zu meinen stärksten Interessen beim Filmemachen.

Dieses Bewußtsein offenbart sich schon in THE GAMBLER (Der Spieler), *Ihrem ersten US-Film, der sehr stark in einem ethnischen Hintergrund verwurzelt ist.*

Nun, ich bin ein Jude aus der Mittelklasse, und das Buch ermöglichte es mir, einen Film über den Ethos der jüdischen Mittelklasse in Amerika zu machen. Natürlich ist das nicht das Thema des Films, sondern der Hintergrund, der Nebel, aus dem die Geschichte aufsteigt. Meine Filme scheinen sich wirklich sehr stark der Welt bewußt zu sein, aus der sie kommen: sie verwurzeln ihre Geschichte in einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Kultur. Und seltsamerweise tun sie dies vermittels solch verwirrter, überemotionaler und übertriebener Charaktere, die in dieser Welt als Außenseiter leben. Dabei interessiert mich vor allem, wie diese Welt sie berührt. Und ich hoffe, daß meine Filme letztendlich Charaktergschichten sind und keine Anthropologie! (lacht)
Die Welt, die EVERYBODY WINS zeigt, ist eine kleine neuenglische Stadt mit ziemlich pompösen öffentlichen Gebäuden und verfallenden Fabriken und Mühlen, die einmal der Stadt sehr viel Wohlstand beschert haben. Diese Art des Puritanismus, der schal geworden ist, zeichnet Neuengland aus, und man findet sie in der Landschaft und den Gebäuden wieder.
Das erste, was mich bei der Auswahl eines Filmstoffes interessiert, ist die Atmosphäre und sind die Figuren, die in einer bestimmten Situation leben. Das packt mich mehr als die Möglichkeit, einen Kommentar zu etwas Allgemeingültigem abzugeben. Ich möchte einen Schauplatz entdecken und dort meine Augen und meine Nase benutzen. Deswegen würde ich nicht sagen, daß EVERYBODY WINS von einem amerikanischen Geisteszustand handelt, sondern einfach ein unprätentiöser Thriller über eine Kleinstadt in Neuengland ist.

Haben Sie bewußt den Winter als Drehzeit gewählt, um mit dem typischen Neuengland-Bild der warmen Farben des „Indian Summer" *zu brechen?*

Wollen Sie dazu die offizielle oder die ehrliche Antwort hören? Wir mußten einfach im Januar drehen. Aber darüber bin ich sehr glücklich, denn ein idyllisches Bild der Stadt wäre der Geschichte zuwidergelaufen. Der Neuenglische Herbst ist berühmt für die Farben des Laubes und so weiter, aber ich wollte nicht die „Tourismus-Schönheit" dieses Schauplatzes. Wäre sie in den Film eingeflossen, wäre es auch ein ganz anderer Film geworden. Viele dieser Entscheidungen werden natürlich ganz offensichtlich aus finanziellen Erwägungen getroffen. Ich war jedoch glücklich, daß es keine Blätter an den Bäumen gab, denn der Blick des Films ist der auf eine kahle und öde Landschaft. Solche Fragen werden oft in Interviews gestellt. Man will dann immer den Eindruck erwecken, man sei als Regisseur der Herr seines Schicksals! (lacht) Tatsächlich kommen immer noch ganz andere Realitäten ins Spiel.
Ich las oben in meinem Zimmer gerade in Truffauts Briefen, die vor kurzem in England veröffentlicht wurden. In einem Brief an einen Freund in Frankreich – Truffaut ist gerade in Hollywood und lernt die dortigen Realitäten kennen – schreibt er, daß Bob Aldrich gerade einen Film drehen will. Truffaut ißt zu Mittag mit seinem Agenten, der auch Bob Aldrichs Agent ist und fragt ihn, ob er seinen Kollegen nicht einmal treffen könnte. Der Agent überlegt einen Moment: *„Moment, um ehrlich zu sein, ich weiß gar nicht, was er im Augenblick macht..."* Truffaut weiß es natürlich ganz genau! Und der Agent erwidert ganz erstaunt: *„Ach, an dem Ding arbeitet er jetzt. Das Buch macht doch schon seit 15 Jahren die Runde, an dem hat fast jeder schon dran gesessen!"* Und Truffaut schreibt verstört an seinen Freund: *„So haben wir uns damals die* politique des auteurs *nicht vorgestellt, als wir noch für die* Cahiers du Cinema *geschrieben haben. So sieht die Realität aus!"* (lacht schallend)

Was zeichnete für Sie Arthur Millers Drehbuch aus?

Ich muß Ihnen ehrlich sagen, daß ich nie zuvor einen Film gemacht habe, dessen Substanz so vollständig ausgearbeitet schon im Skript existierte. Arthur ist ein sehr literarischer Autor, ein Autor, der Figuren schafft, die deutlich konturierter und artikulierter sind, als es im Kino üblich ist. Vor etwa zehn Jahren schrieb Arthur eine Reihe von kurzen Einaktern, die im Lincoln Center aufgeführt wurden und dann von der Bildfläche verschwanden. Eines der Stücke war ein Dialog zwischen einer Art Kleinstadtnutte und einem Detektiv. Die Frau ist eine instabile, schizophrene Persönlichkeit, die eine Menge Phantasien über diese Stadt entwickelt, die der Detektiv zunächst nicht ernst nimmt. Essentiell ist der Dialog also eine Spekulation über die Korruption in einer Kleinstadt, die wir durch die Augen der Frau verzerrt sehen. Der Detektiv muß aber feststellen, daß sie nicht nur Recht hat, sondern, daß die Zustände noch viel schlimmer sind.
Das Stück ist nur eine kleine Vignette, aber Arthur verfolgte die Geschichte weiter: nun wollte er nicht nur Szenen zwischen den beiden schreiben, sondern auch Szenen, in denen der Detektiv die Polizisten und den Mörder trifft. Arthur merkte, daß sich das Thema nun nicht mehr für die Bühne eignete und er schrieb ein Drehbuch, wobei er das Stück vollständig veränderte, bis das Buch nichts mehr mit der ursprünglichen Bühnenfassung zu tun hatte.

Stimmen Sie mir zu, daß der Film auf der gleichen Ebene wie CHINATOWN *funktioniert: das wirkliche Rätsel ist nicht der Kriminalfall, sondern die Frau?*

Ja, Angela *(Debra Winger, Anm.)* bleibt ein Rätsel und man kann sie nicht wirklich einschätzen. Das Drehbuch, das Arthur geschrieben hat, legt sehr viel Wert darauf, dem Zuschauer niemals mehr Informationen über sie zu geben als auch der Detektiv hat. Das Buch ist so strukturiert, daß die Informationen, die sie über die Stadt ausplaudert, sowohl die Stadt als auch sie selbst in einem merkwürdigen Licht erscheinen lassen. Das allgegenwärtige Problem ist, wem man glauben soll. Das Rätsel über die Frau ist das Rückgrat der Geschichte, was aber nach dem Ende des Films als Erinnerung bleiben sollte, ist auch das Thema der Kleinstadtkorruption.
Der Film ist ein klassischer, unprätentiöser Thriller, er gehört einem klassischen Genre an, das er freilich auch gleichzeitig unterläuft: die klassische Cowboy-reitet-in-die-Stadt-und-säubert-sie-Geschichte. Das ist aber nicht der rote Faden des Films, der rote Faden ist: wie kommt er durch sie der Wahrheit näher, auch der Wahrheit über sie. Interessant ist doch auch, daß man die Antagonisten kaum zu sehen bekommt: der Staatsanwalt, mit dem sich der

EVERYBODY WINS. ***Einer gegen die Stadt: Privatdetektiv Tom (Nick Nolte) versinkt in einem Sumpf aus Lügen und Intrigen. Was soll er Angela (Debra Winger) glauben? Wem soll er vertrauen? Am Ende hat er, für kurze Zeit, den Täter (Will Patton), der aber nicht der Schuldige ist.***

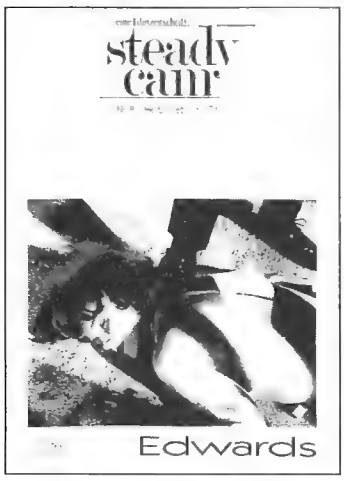
Detektiv auseinandersetzen muß, taucht einmal am Anfang und am Ende auf, der Feind ist also niemals zu sehen. Das liegt sehr stark in der Art begründet, wie Arthur schreibt: die Figuren werden nicht direkt von der Politik und der Korruption betroffen, sondern sie liegt ganz einfach in der Luft. Wenn der Film also eine Kritik des amerikanischen Lebens impliziert, geht das vor allem auf Arthurs Konto. Das steckt im Buch, in seiner Struktur, in den Details, die das Drama vorantreiben und letztlich abschließen. Und in dem, was zwischen den Zeilen zu lesen und zwischen den Einstellungen zu sehen ist.
Arthur war es auch sehr wichtig, die Gewalttätigkeit einer Stadt zu zeigen, ohne dabei einen gewalttätigen Film zu machen, ohne dabei dem Zuschauer das Vergnügen und die Aufregung an den *production numbers* zu gönnen: den Schießereien, den Verfolgungsjagden, den Kämpfen. Üblicherweise ist diese Art von Filmerzählung doch so strukturiert: der Detektiv gerät bei seinen Nachforschungen in eine Sackgasse, dann wird er niedergeschlagen und räumt seinerseits erst einmal unter den Schurken auf, bevor die Geschichte weitergeht. So funktioniert Arthurs Denken nicht, er muß einen anderen roten Faden für seine Erzählung finden. Natürlich bin ich der Regisseur, und es ist mein Film, aber ich denke, daß das Gespür für die Gewalt und das Böse unterhalb der Oberfläche allein schon in Arthurs Buch implizit ist.

Finden Sie aber nicht auch, daß der Erzählton des Films in dieser Hinsicht sehr stark von der Zeichnung des Privatdetektivs vorgegeben wird, der nicht so zynisch und so gewalttätig ist wie die üblichen Detektive im Kino?

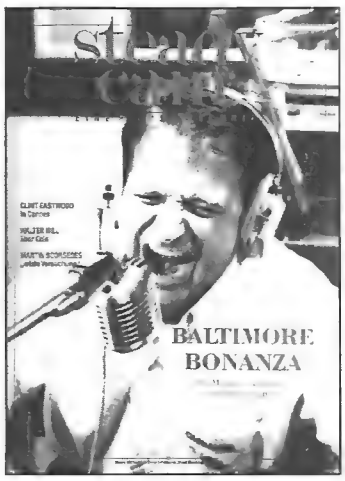
Aber ganz sicher! Schauen wir uns Tom (Nick Nolte) doch einmal an: was für eine Art von Mensch ist er? Er ist ein Mann in den Fünfzigern, der allein mit seiner Schwester lebt, der in Pyjamas herumläuft, mit seinem Hund spielt und Vögel mit dem Fernglas beobachtet. Er erledigt Routinearbeiten für eine Versicherungsgesellschaft. Er ist jemand, der sich selbst von den Kämpfen des Lebens zurückgezogen hat. Dennoch ist er ein guter Mann, ein ehrlicher Mann, der das Übel in der Welt nicht ertragen kann. Wir haben es also mit einer Figur zu tun, die ein wenig dem klassischen Gary-Cooper-Typ zu tun hat, aber wir finden ihn in den 80er Jahren wieder, in denen man nicht mehr so optimistisch glaubt, daß Gary Cooper die Welt verändern kann. Die Zeichnung dieser Figur ist also ein bißchen schräg und bitter, ein bißchen ironisch. Er ist vielleicht eher ein Anti-Held, er strahlt zum Beispiel keine physische Bedrohlichkeit aus. Er ist allerdings ein sehr kompetenter Mann, er ist kein Narr. Schauen Sie sich die Art an, wie er mit den Verdächtigen umgeht. Auch, wie er mit Angela umgeht: er verfällt ihrem Charme nur für einen Moment, dann gewinnt der Fall wieder Vorrang für ihn. Er empfindet Zuneigung für sie, später aber auch eine Art Mitleid. Und er hat Verdachtsgründe, daß sie im Zentrum der Intrige steht. Auch wenn sie oft schneller und rücksichtsloser als er ist und ihn oft überrascht, wird er von ihr jedoch nicht zum Narren gehalten.

In der Figur des Detektivs spiegelt sich aber auch das Motiv der Religiösität wieder, das den ganzen Film durchzieht.

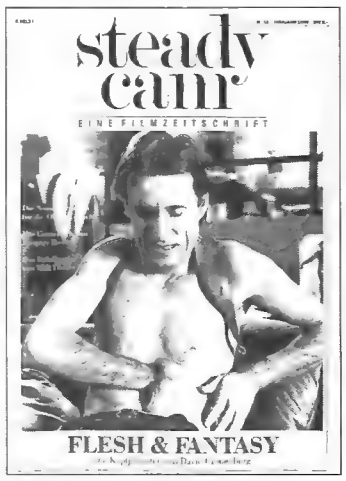
Sie sprachen zu Anfang von der Perspektive des Fremden: eine der Erkenntnisse, die man gewinnt, wenn man nach Amerika kommt (und dabei meine ich nicht New York und Los Angeles), ist, wie stark diese gewöhnliche, altmodische und religiös motivierte Anständigkeit ausgeprägt ist. Um Ihnen ein Beispiel zu geben: ich habe noch nie in meinem Leben einen Film gedreht, bei dem soviele meiner Elektriker in die Kirche gingen!
Wir Europäer besitzen solch romantische Vorstellungen von Amerika als einem Ort der Energie, der Leistung, des Kampfes, des Verbrechens, der Doppelzüngigkeit. Demgegenüber steht dieses ungeheure Potential an Konformität und „Anständigkeit". Ich glaube, daß die Figur des Tom dies repräsentiert: er hat ein Gefühl dafür, wie die Dinge im Leben geordnet sein sollten. Er besitzt freilich auch eine ungeheure Sensibilität im Umgang mit den Opfern, durch deren Augen wir diese Welt ja sehen und die von unsichtbaren Mächten manipuliert werden. Dies war uns sehr wichtig, denn es sollte korrespondieren mit einem anderen Element, das ich im Drehbuch so raffiniert fand: das es unaufhörlich die Frage stellt, wer nun lügt und wer die Wahrheit sagt. Am Ende hat jeder die Wahrheit gesagt und gelogen, es ist eine verwirrende Balance entstanden. Schauen wir uns einige der Charaktere an, den Richter z.B.: er ist eine klassische amerikanische Figur, wie etwa der „ehrbare Senator". Er ist ein Mensch, der weiß, was los ist, der kein Narr ist. Er ist nicht direkt in das Verbrechen verstrickt und verkörpert so etwas wie das moralische Rückgrat des Landes. Nichtsdestoweniger macht er sich keine Illusionen darüber, daß er die Welt verändern könnte. Genau wie Angela geht es ihm nicht darum, die Stadtverwaltung zu stürzen, er will einfach nur den unschuldigen jungen Burschen aus dem Gefängnis holen.



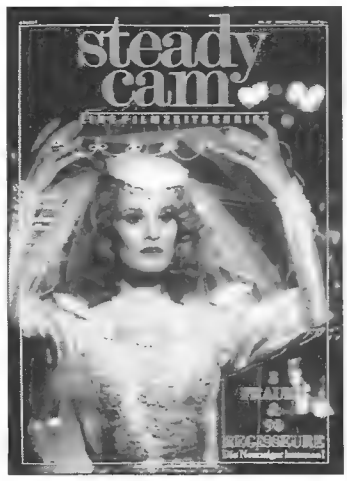
HEFT 8
Oktober 1984, 28 Seiten, DM 8,–
Interviews: James Cameron, Michael Cimino, Oliver Stone.
Kritiken: Aliens, Hannah and her sisters, Big trouble in little China, The Hitcher, Target, Gung Ho.



HEFT 10
Oktober 1988, 70 Seiten, DM 9,–
Porträt: Barry Levinson.
Interview: Clint Eastwood.
Filmfestivals: Cannes, Venedig.
Analyse: Walter Hill.
Kritiken: Dirty Dancing, Good morning Vietnam, Die letzte Versuchung Christi, Der Prinz aus Zamunda.



HEFT 11
Frühjahr 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Porträt: Die Welt des David Cronenberg.
Face of the year: Michelle Pfeiffer.
Top Ten '88, Gewinner & Verlierer '88.
Kritiken: Mississippi Burning, Ein Fisch namens Wanda, Young Guns, Betrayed, Angeklagt, Rain man.



HEFT 12
Sommer 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Porträt: Roger Donaldson.
Interview: Lawrence Kasdan.
90 Regisseure für die 90 er, 1. Teil.
Faces: Jessica Lange, Christine Lathi, Melanie Griffith.
Kritiken: Gefährliche Liebschaften, Annies Männer, Die kleine Diebin, Sie leben!

Once upon a time in

Bitte benutzen Sie die beiliegende Bestellkarte!

Worauf ich hinauswill: ich hoffe, daß der Film auf der Ebene eines gewöhnlichen Thrillers funktioniert, daß der Zuschauer ein Interesse daran hat, was als Nächstes passiert. Ich hoffe aber auch, daß er all diese anderen Dinge zum Schwingen bringt.

Ein Punkt, in dem Ihr Film ganz deutlich mit Genrekonventionen bricht, ist das Tempo des letzten Drittels. Statt den Rhythmus mit raschen Schnitten zu beschleunigen, setzen Sie ruhige Akzente mit langen Schwarzblenden.

Eine Ausblende ist nur ein anderes Satzzeichen als ein Schnitt, sie signalisiert das Ende eines Kapitels und nicht das eines Abschnitts. In der Szenenabfolge eines Films versetzt die erste Szene den Zuschauer in eine bestimmte Stimmung und Erwartungshaltung. Die nächste Szene widerspricht entweder der ersten oder führt sie fort. Auf jeden Fall aber sollte jede Szene den Zuschauer mit einer Frage zurücklassen. In dieser Art von Erzählung, in der es um die Reihenfolge bestimmter Ereignisse geht, wollte ich nicht nach dem *„Und dann passierte... und dann passierte..."*-Schema vorgehen, sondern nach einem anderen Tempo: *„Und am nächsten Tag geschah das..."* Daß der Film hier etwas gegen den Strom schwimmt, gebe ich Ihnen gern zu. Er bezieht seine Impulse nicht aus der Action und Bewegung, sondern aus der Frage nach den Motiven der Figuren. Er widmet sich mehr den Gesichtern und weniger den Aktivitäten. Der Film verlangt von uns, den Figuren in die Augen zu sehen: sagen sie die Wahrheit oder nicht? Der Film drückt sich in einem beträchtlichen Ausmaß in Großaufnahmen aus. Und sein Tempo ist sehr altmodisch und langsam. Ich weiß nicht, ob er so für ein Publikum funktioniert, wir hatten noch keine Vorführungen, aber ich bin mir der Tatsache bewußt, etwas Gewagtes zu tun.

Weshalb bewegen Sie die Kamera in EVERYBODY WINS *viel seltener als in Ihren früheren Filmen?*

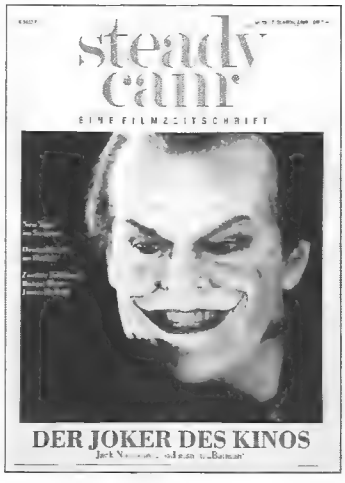
Es gibt tatsächlich nur sehr wenige Kamerabewegungen im Film, denn ich hatte das Gefühl, daß der Film die Perspektive Toms einnehmen sollte. Ich mache keinen Film, der die Welt beschreibt, sondern ich entdecke diese Welt durch Toms Augen. Eine Kamerabewegung vermittelt doch immer den Eindruck, es gäbe einen neutralen Beobachter. Aber wir erfahren im Film alles nur durch Tom. Ich liebe ansonsten Kamerabewegungen, sie stimulieren die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Aber irgendwie verlangte dieser Film nicht nach vielen Kamerabewegungen.

Ich würde sehr gern über die Besetzung Ihrer Filme sprechen, die immer bemerkenswert ist. Sie stehen im Ruf, der Entdecker vieler später berühmter Schauspieler zu sein. Weshalb arbeiten Sie so gern mit Kinodebütanten?

Weil es einfach wunderbar ist! Man kann all die Vorteile ihres Talentes nutzen und muß sich nicht mit den Nachteilen ihres Starruhms abquälen. Sehen Sie, es gibt im Leben eines Schauspielers einen Augenblick, in dem er noch kein festes Image besitzt. Und das ist natürlich der Augenblick, in dem es am Schönsten ist, mit ihm oder mit ihr zu arbeiten. Wenn sie sich etabliert haben, werden sie sich ganz zwangsläufig ihres Images bewußt, egal wie frei sie sind. Ich kann für mich im übrigen auch nicht in Anspruch nehmen, der Entdecker von Albert Finney, Jeremy Irons oder Vanessa (Redgrave) zu sein. Jedermann wußte, daß Albert ein ausgezeichneter Bühnendarsteller war und das Zeug zum *leading man* hatte. Für Jeremy galt das Gleiche. Daß man solche Leute entdeckt, ist einfach nur Publicity-Unsinn. Diese Schauspieler sind zu Anfang einfach offener. Sehen wir uns einmal Jeremys Rolle in THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN an: er spielt eine ziemlich unangenehme Persönlichkeit: arrogant, blasiert, kalt und analytisch. Nun, es ist schwer, Robert Redford dazu zu bringen, eine solche Rolle zu spielen. Verstehen Sie, ich habe Redford nur als einen Namen genannt, ein Beispiel für einen großen Star. Das ist immer das Problem mit Stars, die ein festumrissenes Image haben. Gary Cooper hat immer Gary Cooper gespielt; er hat den Regisseuren immer seine Persona geliefert, nicht den Schauspieler. Das kann sehr oft mit den Intentionen eines Buches kollidieren, und da ist es besser, einen unbekannteren Schauspieler zu nehmen.

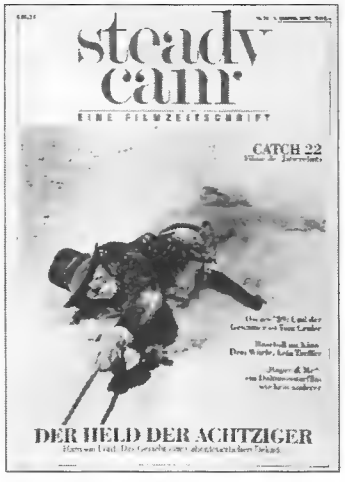
Ich schätze, mit Nick Nolte hatten sie solche Probleme niemals.

Genau das ist so einzigartig und großartig an Nick: sein Image ist ihm verdammt egal, er will nicht um jeden Preis Nick Nolte spielen, er ist ein Charakterdarsteller, der seine Männlichkeit sehr leichtherzig und ohne Narzißmus und Eitelkeit trägt. Er war es, der darauf bestand, daß der Detektiv zuhaus immer in Pyjamas herumlief! Als ich DOG SOLDIERS mit ihm drehte, war er in einer sehr schwierigen Phase seiner Karriere und das Studio wollte ihn nicht



HEFT 13
Herbst 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Interview: Phillip Noyce.
Story: New York im Sommer, Cannes.
90 Regisseure für die 90 er, 2. Teil.
Faces: Jack Nicholson, Rutger Hauer, James Belushi, 8 neue Gesichter!
Kritiken: Todesstille, Half Moon Street, Old Gringo.

HEFT 14
Winter 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Interviews: James Cameron, H. Selby.
Storys: O. Assayas, A. Zulawski, B. Reiner.
90 Regisseure für die 90 er, 3. Teil.
Faces: Joe Spinell – letztes Interview.
Kritiken: Sex, Lügen...,Der Koch, der Dieb..., Daniel, Das dreckige Spiel, Jacknife.



HEFT 15
Frühjahr 1990, 68 S., 87 Fotos, DM 9,–
Faces: Harrison Ford.
Catch 22: Die Filme der 80 er.
Interview: Michael Moore.
Baseball-Filme.
Oscar-Prognose.
Kritiken: Geboren am 4. Juli, War of the Roses, Casualties of War.

Alle 3 Monate 198 Gramm Film für ganze DM 9,–

Cologne: steadycam

Karel Reisz bei der Arbeit: Er hat so manchen Schauspieler entdeckt und mit vielen Stars gearbeitet, vor allem weiblichen: Vanessa Redgrave (oben und auf allen unteren Fotos), Jessica Lange (Mitte), Meryl Streep, Tuesday Weld und zuletzt Debra Winger.

haben. Er hatte zuvor in einem absolut lächerlichen Film mitgespielt, THE DEEP. Das war zwar ein riesiger Hit, aber wahrscheinlich nur, weil die Hauptdarstellerin die ganze Zeit über in einem nassen T-Shirt herumlief. Nick durfte die ganze Zeit über seine Muskeln zeigen, aber sonst hatte er kaum eine Chance, eine gute Figur bei der Geschichte zu machen. In meinem Film sollte er eine ganz andere Rolle spielen, eine Art asketischen, besessenen Samurai-Charakter, der im Grunde eine Art Monstrum ist. Und Nick machte das sehr bereitwillig. Ein anderer Schauspieler, der gerade einen großen Hit hatte, hätte das sicher nicht getan.

Die Besetzung von DOG SOLDIERS *ist noch aus einem anderen Grund interessant: Tuesday Weld, die in den 60er Jahren beinahe ein Star geworden wäre, erlebte in der Rolle fast ein Comeback.*

Mit dem Ausdruck *„Comeback"* wäre sie sicher nicht glücklich. Für das Publikum mag das so ausgesehen haben, aber in Wirklichkeit verlaufen Schauspieler- und vor allem Schauspielerinnen-Karrieren ganz anders. Sie ist einfach ein sehr intelligentes Mädchen, das enorme Schwierigkeiten hat, gute und interessante Rollen zu bekommen.

Denken Sie nicht auch, daß es ihr wie vielen Schauspielerinnen in den 60er Jahren ging: sie hätte ein Star werden können, wenn es noch ein funktionierendes Studiosystem gegeben hätte?

Ja, das mag stimmen. Aber ich glaube nicht, daß sie sich als *leading lady* sah oder sieht, denn damals ließ man sie auch nur Rollen in *beach movies* spielen, die sie sehr schnell leid war. Aber in DOG SOLDIERS war sie wunderbar, auch wenn der Film ihrer Karriere möglicherweise nicht viel weitergeholfen hat. Der Film war ja auch für mich eine sehr merkwürdige Erfahrung. Er kam zu einer sehr ungünstigen Zeit heraus, die Vietnam-Malaise lag noch nicht lang genug zurück. Drei oder vier Jahre später hätte man das als Thema für einen Unterhaltungsfilm akzeptiert. Retrospektiv erscheint er mir auch zu düster, als daß er hätte erfolgreich sein können. Dabei bekam er die wundervollsten Kritiken von den seriösen Filmkritikern in den USA. Und ich mag den Film selbst auch, ich denke, er wird weiterleben.

Ein anderer leading man, *mit dem Sie an einer spannenden Nahtstelle in dessen Karriere zusammenarbeiteten, war James Caan, der gerade Erfolg im* GODFATHER *gehabt hatte und später fast nur noch Actionrollen spielte.*

James Caans Art bestätigte mir etwas, daß ich schon einigen männlichen Stars unterstellen wollte, ein Phänomen, das man immer wiederfindet. Er führt dieses ungeheuer ausschweifende Nachtleben mit Frauengeschichten und Alkoholexzessen, aber auf dem *set* war er an jedem Morgen total vorbereitet. Als wir THE GAMBLER drehten, war er immer auf der Höhe des Materials.

Dieses Phänomen, das Sie ansprachen – ist es die Tatsache, daß es vielen männlichen Stars peinlich ist, Schauspieler zu sein?

Exakt! Leute wie Robert Mitchum empfinden ihren Beruf als unmännlich. Albert Finney ist ein anderes Beispiel: können Sie sich an einen Film aus den letzten Jahren erinnern, in dem Albert nicht hinter einer Maske oder einem Schnurrbart Zuflucht suchen mußte? Oder Richard Burton: sein „Hamlet" war für mich eine der großen Theatererfahrungen – aber als er erst einmal mit den Filmen anfing und ständig irgendwelche preußischen Offiziere oder was auch immer spielte, fing er an, sich selbst zu hassen. Und schließlich Marlon Brando: was für ein verschwendetes Leben!

Lassen sie uns zum Abschluß über Ihre Arbeit mit Drehbuchautoren sprechen. Ihre Filmographie legt nahe zu vermuten, daß Sie es vorziehen, mit Literaten anstatt professioneller Drehbuchautoren zu arbeiten.

Aber ich habe doch beispielsweise mit James Toback gearbeitet, der vor THE GAMBLER noch nie etwas geschrieben hatte. Judith Rascoe, die DOG SOLDIERS schrieb, ist eine reine Drehbuchautorin und das gilt auch für Bob Getchell, der SWEET DREAMS geschrieben hat. Ein ganz wunderbarer, sehr amerikanischer Autor! Ich denke, daß sein Buch zu ALICE DOESN'T LIVE HERE ANYMORE zu den klassischen Scripts gehört. Ich arbeite also nicht vorzugsweise mit Literaten. David Mercer war ein Fernsehautor und Alan Silitoe war noch keineswegs ein berühmter Schriftsteller, als er SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING adaptierte. Bei Arthur (Miller) ist es natürlich etwas anderes, aber auch er hat vor langer, langer Zeit schon einmal ein Drehbuch geschrieben, zu THE MISFITS. Es ist kein Geheimnis, daß er sich dabei sehr unwohl gefühlt hat, das war die klassische unglückliche Erfahrung eines Literaten, der einen Film schreibt.

Wie ordnen Sie hier Harold Pinter ein?

Harold führt ein sehr aktives, schöpferisches Leben im Kino. Ich glaube, er hat etwa 15 Adaptionen geschrieben. Aber er weiß sehr genau zwischen seinen eigenen Arbeiten, seinen Stücken, und den Adaptionen zu unterscheiden. Er hat also nie als *„Harold Pinter"* ein Drehbuch geschrieben, sondern als *„Harold Pinter, der Adapteur"*. Er trägt da bewußt zwei verschiedene Hüte.

War es seine oder Ihre Idee, die strukturellen Probleme bei der Verfilmung von THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN *auf solch geradlinige Weise zu lösen?*

Nein, das war meine Idee. John Fowles, der ein alter Freund von mir ist, fragte mich nach dem Erscheinen seines Romans, ob ich ihn nicht verfilmen wollte. Ich hatte jedoch gerade einen sehr, sehr aufwendigen Film gedreht, ISADORA. Und der Gedanke, schon wieder einen Kostümfilm zu drehen, schreckte mich etwas ab. Obwohl ich John versicherte, daß mir das Buch sehr gut gefiel, mußte ich doch ablehnen. Danach spielte jeder mit dem Gedanken, es zu verfilmen: Freddy Zinneman, Peter Brook, der TV-Autor Dennis Potter schrieb eine Drehbuchfassung. Nun, machen wir einen Zeitsprung über die nächsten 12 bis 14 Jahre: der Roman ist immer noch nicht verfilmt worden. Der Verleger, mit dem ich eng befreundet bin, spricht mich an: *„Warum versuchst Du es nicht einfach noch mal?"*
Ich nahm mir das Buch wieder vor, und mir wurden recht bald die Gründe dafür klar, weshalb es bislang nicht erfolgreich adaptiert worden war. Wenn man es auf eine lineare Weise erzählt hätte, als viktorianische Geschichte, wäre nur eine *pastiche* von Hardy und anderen zeitgenössischen Autoren übriggeblieben. Der Roman leistet aber noch etwas anderes. Er ist nicht nur eine Fiktion, er ist auch eine Spekulation über das Wesen der Fiktion. Es ist gleichermaßen ein Roman und ein Essay. Läßt man jedoch die Essay-Passagen fort, funktioniert die Geschichte nicht mehr. Es gibt große Lücken und Sprünge in der Erzählung, die nicht erklärt werden. Das wichtigste Beispiel hierfür – es ist eines von fünf oder sechs Beispielen – ist der Teil nach der Liebesnacht der beiden. Sie verschwindet. In der Passage, in der der Leser die Heldin das nächste Mal wiedertrifft, hat sie sich völlig verändert. Aus dieser merkwürdigen, umnachteten und feindseligen Frau ist eine Gouvernante im Haushalt eines Künstlers geworden, die sich von ihren Neurosen befreit hat. Im Roman wird man auf die Wandlung der Frau vorbereitet durch eine lange Essay-Passage über Darwin, Marx, Freud, die viktorianische Moral oder was auch immer und in dem Moment, in dem John (Fowles) zur Erzählung der Geschichte zurückkehrt, ist man auf die Wandlung der Heldin vollständig vorbereitet.
Also mußte man eine Struktur finden, die diesen Wechsel von der Innen- zur Außenperspektive der Erzählung ermöglicht. Ich schlug John vor, einen weniger schwerfälligen philosophischen Ansatz zu wählen, der uns ständig von der Geschichte distanziert. Dem stimmte auch Harold Pinter zu, den ich hinzuziehen wollte, weil ich seine Drehbücher sehr schätze. Er übernimmt nur Adaptionen, bei denen er das Gefühl hat, es lohne sich, den Stoff zu übertragen. Er legt enormen Wert darauf, das zu bewahren, was gut am Original war. Und das tut er sehr rigoros: er erfindet nicht dazu, er kondensiert.

Haben Sie beim Drehen schon genaue Vorstellungen davon, wie Sie eine Szene schneiden werden?

Das ist schwer zu sagen. Ich weiß, wie ich die Sequenz schneiden will. Aber ich lasse mir immer Möglichkeiten offen, etwas zu verändern. Denn wenn man eine Szene in ihren Kontext einfügt, möchte man ihr sehr oft einen anderen Rhythmus geben. Stellen sie sich eine Szene mit uns Dreien vor, und der Kellner kommt hinzu. Sagen wir, wir fingen mit einer Totalen an, dann würden wir eine ganz bestimmte Ausdrucksform wählen. Fingen wir mit der Großaufnahme eines Gesichtes oder eines Glases an, würden wir etwas ganz anderes damit aussagen. Also lasse ich mir immer die Option offen, das Material im Schneideraum anders orchestrieren zu können. Nebenbei, natürlich werde ich auch heute immer noch nach dem Schnitt meiner Filme gefragt, weil viele Leute an mein Buch über Filmschnitt denken. Das ist mir heutzutage ein bißchen peinlich. Das Buch wurde vor 30 Jahren geschrieben, lange, bevor ich mich überhaupt in die Nähe eines Schneideraums begab. Ich war Student, als ich es schrieb. Der einzige Grund, aus dem das Buch überlebt hat... nein, es gibt eigentlich zwei Gründe: erstens gibt es kein anderes Buch zu dem Thema, und zweitens ist es eigentlich recht unprätentiös. Im Buch werden wirkliche Szenen auf den Schnitt hin untersucht und es geht nicht darum, eine Theorie zur Montage zu entwerfen. Es ist ein (Reisz sagt es auf Deutsch:) Lehrbuch.

Das Interview fand am 17. Januar 1990 im Hotel des Dromonts, *im französischen Avoriaz statt.*

Reisz' erster Kurzfilm **MOMMA DON'T LEAVE.**

WE ARE THE LAMBETH BOYS, ***auch eine Vorstudie zu*** **DINER.**

Albert Finney säuft den Matrosen nieder . . .

. . . und flirtet **– SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING.**

We are the Lambeth Boys

Samstagnacht bis Sonntagmorgen

Amerika war weit, das Ziel am Ende einer Nordwestpassage. Die Zentren des Rockertums, der Halbstarken, das waren für mich Hamburg und London. Erdmann Lederjacken. World Famous Leather Style. Hamburg und London. Die Motorräder: *Triumph* und *Norton*. Und Sex, das war was zwischen Teddys und Nutten, das waren die frühen, kraftvollen Pornos aus Soho.

Ich liebe die englischen Filme der 50er und 60er, in denen es ums jung sein geht und ums Leben. Die manchmal verlogenen Problemfilme und die manchmal prätentiösen free cinema-Werke. Weil sie clean sind und verrucht und plakativ. Sex. Class. Realism. Wunderbare Titel: A TASTE OF HONEY. THE LEATHERBOYS. THE CRIMINAL. TERM FOR TRIAL. FLAME IN THE STREETS. EXPRESSO BONGO. Ich liebe die Schwarzweiß-Bilder, die engen Straßen im Regen, die Musik von Johnny Dankworth, den Prison Blues und Cleo Laine. Ich liebe die Frauen, die ordinär sind und zärtlich und echt. Und ich liebe die working class-Taugenichtse, die blassen, kräftigen Jungs. Gewächse aus Regen und Fabrikrauch. Die Leder tragen oder Jacketts, ein Sakko auf dem Motorrad wie Oliver Reed. Die jungen Arbeiter, die Halbstarken, die manchmal 'rumvögeln und saufen, was das Zeug hält, die Dandys der Hinterhöfe und der endlosen Reihenhäuser. Und dabei vermischen sich Autoren, Regisseure und Figuren. Arthur Seaton und Jimmy Sangster. Colin Wilson und John Osborne. Frank Machin und Stanley Baker. SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING ist ein Klassiker aus dieser Zeit. Und er packt einen immer noch, weil er authentisch ist, gerade wegen seiner Ausgeklügeltheit. Der realistisch ist, weil er voller Metaphern steckt, weil er idealistisch ist und skeptisch und ein wenig naiv, weil er keine Figur verraten mag. Von Karel Reisz, dem distanzierten Wilden. Einem Regisseur, der farblos wirken mag und doch einen ganz verrückten drive drauf hat. Nach einem Roman von Alan Silitoe. Die sentimental education des Arthur Seaton aus Nottingham, eines Jungen, der aus WE ARE THE LAMBETH BOYS kommen könnte, des schönen Dokumentarfilms von Karel Reisz über einen Jugendclub.

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING. Leben und Kunst, an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit. England 1960. Look at Britain.

„Bloß nicht unterkriegen lassen von den Hunden, das muß man lernen. Der muß noch kommen, der mich unterkriegen will. Ich will was haben vom Leben." Das sagt Arthur Seaton zu sich und zu uns. Dann läuten die Fabriksirenen, und das Ende der Arbeitswoche ist der dramatische Auftakt. Der Wochenlohn wird ausbezahlt, und Arthur und all die anderen verlassen die Fabrik. Szenen vom Verlassen der Fabrik scheint es mehr zu geben als von der Arbeit selbst: Raus aus der Tretmühle. Überall droht der Leerlauf. Zuhause bei Arthur sitzt der Vater bloß noch vorm Fernseher. Arthur geht nach oben und zieht sich sein schönes Jackett an. Und dann läuft er zum Bus. Saturday Night Fever.

Die Szene im Lokal ist eine göttliche Passage. Dafür muß man Finney lieben. Da trinkt er mit einem Seemann um die Wette. Neben ihm sitzt Brenda, die Frau eines Arbeitskollegen, mit der er ein Verhältnis hat. Er ist protzig und voll bis an den Rand. Aber er säuft den Matrosen nieder. Wenn man die ganze Woche an der Maschine steht, dann bräuchte man schon eine Menge zum Saufen, sagt er. Dazu singt eine Band: "What do you want, if you don't want money? What do you want, if you don't want gold? Tell me what you want and I'll give it to you, honey." Beim Austreten fliegt Arthur eine Treppe hinunter, und als er unten liegt, grinst er verzückt. Ein Unbezwingbarer. Er holt sich noch einen Humpen Bier und besoffen wie er ist und mit voller Absicht schüttet er ein älteres Paar voll, als ob er es ankotzen wollte.

Er geht dann mit zu Branda heim, deren Mann mit ihrem Jungen weg ist übers Wochenende. Und Brenda ist eine gute Frau, die ein tristes Leben führen muß, und sie ist gut im Bett. Gespielt wird Brenda von der wunderbaren Rachel Roberts, die so toll die ganze Sinnlichkeit, wegen der das Leben lohnt, darstellen kann und gleichzeitig das ganze Elend des Lebens.

Albert Finney in **SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING**

Bei ihr bleibt Arthur bis zum Sonntagmorgen. "Sunday morning, brings the dawn in. Watch out, the world's behind you." Er frühstückt noch bei Brenda. Dann geht er, kurz bevor Brendas Mann kommt. Er schaut sogar noch zu, wie Brenda ihren Mann begrüßt. Denn Arthur ist ein Beobachter. Einer, der sich seine Welt anschaut und glaubt, sie zu durchschauen. Daß er mit einer verheirateten Frau rumvögelt, ist auch ein Akt der Subversion. Kommunist, Taugenichts, Weiberheld, so wird er genannt. Und man sagt ihm, er solle heiraten, damit er auf andere Gedanken komme.

Zwei Tretmühlen, die ineinander greifen. Stupide Arbeit und deprimierende Ehen. Am Sonntag nachmittag geht Arthur mit seinem Freund, der gespielt wird vom dickschädligen buddy Norman Rossington, zum Angeln und da philosophieren sie über das alles. Am Morgen fährt er mit dem Rad zur Arbeit, langsam, lauernd.

Einmal nachts sehen er und sein Freund, wie ein Besoffener die Scheiben eines Beerdigungsinstituts einschlägt, um eine Vase für das Grab seiner Mutter zu stehlen. Eine Klatschtante aus der Nachbarschaft hält den Besoffenen fest, bis die Polizei kommt. „Den armen Kerl erwischen sie nur, weil er ein Schwächling ist", sagt Arthur. Später brennt er mit dem Luftgewehr dem alten Tratschweib eine auf den fetten Arsch, und freut sich darüber wie ein kleiner Junge.

Als Brenda schwanger ist von ihm, da schickt er sie zu seiner Tante, die vergeblich „alte Hausmittel" anwendet, um das Baby wegzukriegen. Unterdessen hat auch Brendas Mann Verdacht geschöpft. Auf einem Rummelplatz, dem Platz des Lebens trifft Arthur nochmal Brenda. Zwei Soldaten, Freunde von Brendas Mann verfolgen ihn schon. Das Karussell wirbelt. Die Soldaten erwischen ihn und schlagen ihn zusammen. Da liegt er dann im Dreck, in einem richtigen *wasteland*. Der Unbezwingbare. Nach einer Ewigkeit wacht er auf im Bett und sagt beschwörend: „Ich bin ein Bulle von 1,80 und ich brauche ein Bier." Und dann sehnt er sich nach Doreen, die er erst kennengelernt hat, einem jungen hübschen Püppchen. Und man kann das gut verstehen. Doreen, bei der Sex nur läuft in Verbindung mit Ehe.

Das Ende könnte das Ende sein, und es könnte ein Anfang sein. Da sitzen Arthur und Doreen auf einer Wiese und schauen auf eine Neubausiedlung, wo sie vielleicht einmal wohnen werden. Arthur wirft einen Stein nach einem Haus. „Du sollst nicht sowas Sinnloses tun", sagt Doreen. Und Arthur: „Es wird nicht das letzte Mal sein, Liebling."

Der Blick voraus im Zorn als Hoffnungsschimmer.

Hans Schifferle

Der Griff aus dem Dunkel

Eine verstörende, eine poetische Anfangssequenz.
A girl on a swing und eine Bestie im Wald. Die Sonne scheint hell über dem schönen Landsitz. Die Vögel zwitschern. Eine junge, blonde Frau kommt aus dem Haus. Sie hat einen weißen Bademantel an und ein weißes Band im Haar. Sie geht auf und ab im Garten, langsam und unruhig. Sie setzt sich dann auf eine Schaukel, wie ein ganz junges Mädchen, und schaut hinauf in die Baumwipfel, in den Himmel. Die Kamera folgt ihrem Blick, schwebt über die Bäume des Gartens hinweg weiter zum nahegelegenen Wald. Dort senkt sich die Kamera herab, verweilt in Höhe des Dickichts. Das Vogelgezwitscher wird schrill. Ein stoßartiges Zoom. Ein junger Mann mit nacktem Oberkörper hackt wie verrückt auf etwas ein. Dann sieht man, wie der junge Mann mit einer in weißes Tuch gehüllten Leiche, der der Kopf fehlt, zu einem kleinen See eilt und sie dort versenkt. Er holt noch sein Beil und wirft es strahlend, triumphierend in hohem Bogen in den See. Die Kamera zeigt, wie die Axt durch die Luft segelt. Und dann sehen wir wieder das Mädchen, das sich sanft hin- und herbewegt auf seiner Schaukel und in die Wolken schaut.
Karel Reiszs bizarr-erotischer Film NIGHT MUST FALL war der große Mißerfolg nach SATURDAY NIGHT. Der Film wird verrissen, als *„nicht erwähnenswert"* eingestuft, er wird als Reiszs Abtriften in den Kommerz gerügt oder bestenfalls als *„interessanter Schlag ins Wasser"* beschrieben. Dabei ist NIGHT MUST FALL Reisz *at his best* in seiner Balance zwischen Disziplin und Ausgeflipptsein. Die free cinema-Leute sind ja nie nur die Sozio-Realisten gewesen, sondern auch Traum-/Alptraum-/Psychofilmer, als Film-/Theaterleute sind sie ganz bewußte Regisseure, immer gut für Plakatives und Monströses. Weswegen ihnen auch die Movie-Kritiker verständlicherweise und ungerechtfertigt, also provokativ mangelndes filmisches feeling vorgeworfen haben. Die free cinema-Leute, sie stehen John Grierson so nahe wie Ken Russell.
Nach SATURDAY NIGHT wollten Reisz und Finney einen Film über den australischen Outlaw und Volkshelden Ned Kelly machen. Aus dem Projekt wurde nichts. (Tony Richardson hat dann 1970 NED KELLY mit Mick Jagger gedreht). Und so machten Reisz und Finney einen Film über einen anderen, nicht weniger mythischen Anti-Helden, die schrecklich-faszinierende Folklore-Figur des Psycho-Mörders. Sie nahmen ein Angebot von MGM an, das Kopfabhack-Stück *„Night Must Fall"* des Autors/Schauspielers Emlyn Williams zu verfilmen. Das Stück ist bereits 1937 von Richard Thorpe in Hollywood adaptiert worden, mit Robert Montgomery als Danny – Killer.
Die Figur des verrückten Mörders ist natürlich ein verlockender Leckerbissen für den alten, jungen Shakespeare-Kempen Albert Finney gewesen. Seine Darstellung ist die reinste Tour de Force, zwischen Shakespeare-Fool, Music Hall-Entertainer und *working class hero* schwankend. Und dabei kriegt er gerade die Kurve. Die Rolle hat ihm trotzdem einen Karriereknick eingebracht. Sexy Tom Jones als süßer Killer, das war zuviel. Shakespeare/Music Hall, dieses Gemisch, diese Einheit paßt überhaupt gut zum Darstellungsstil in NIGHT MUST FALL. Von Susan Hampshires blonder Olivia Ophelia mit den dunklen Augen über Mona Washburnes herrlich ordinärer, tragischer Witwe bis zur tollen Sheila Hancock als Dora, hier die Komödiantin des Grams und der Verletzlichkeit.
Mit NIGHT MUST FALL hat Reisz einen bekannten und wüsten Stoff neu geladen, aus einem älteren Theaterstück ein Filmexperiment gemacht in schwarzweiß, in Zooms, in schöner und grausamer Montage. Er hat ganze Stränge englischer Filmgeschichte in diesem Film verknüpft, und vor allem einen Film zu und über die *kitchen sink*-Werke gemacht. Die Figuren in NIGHT MUST FALL kann man als Weiterführungen, als Mutationen der Personen der *angry young men*-Filme sehen. Danny, der Killer, ist der definitive Outsider. Colin Wilson, Autor des einflußreichen Buchs *„The Outsider"* hat in den späten 50ern auch den Roman *„Ritual in the Dark"* herausgebracht, in dem ein Psychomörder eine wichtige Rolle spielt. Und Ladykiller sind sie alle, die rüpelhaften und weichen Jungs von Richard Burton bis Michael Caines ALFIE. Witwe Bremsen hat in ihrem Leben viel versäumt. Sie zeigt Boshaftigkeit hinter Ealing-Schrulligkeit. Sie ist die Alte, die die zornigen jungen Männer hassen und sie ist vielleicht, ins Extrem gesteigert, die ältere Frau, zu der sie gehen. Olivia, ihre Tochter, ist das Mädchen mit Hammer-Neurose. Wie John Hill beobachtet hat, fehlt in vielen englischen Filmen der späten 50er und frühen 60er gerade in der Familie des Mädchens der Vater/Mann (vgl. SATURDAY NIGHT, THE LEATHERBOYS). Verheiratet sein heißt in vielen der Filme einfach tot sein. Den Frauenhaushalt in NIGHT MUST FALL komplettiert die abgehärmte Haushälterin Dora. Sie hat ein

Die dunkle Seite von Albert Finney.

wenig was von den Rachel Roberts-Charakteren.
Mit dem Motorroller fährt der Cry Baby Killer-Clown in das Drei Frauen Haus/Sanatorium, im Gepäck einen abgeschlagenen Kopf. Auf seiner Brusttasche prangt ein großes D. D. für Danny, D für Death. Sein Gesicht strahlt vor Glätte und Blässe. Die schöne Farbe des Todes ist weiß, ihr Glanz ist wächsern. Zu drei Frauen kommt er, die allein sind, jede für sich, die er haßt und die er liebt.
Dora erwartet ein Baby von ihm. Er treibt seine Spiele mit ihr. Er vernachlässigt sie, er mag sie. Am Anfang schneidet er ihr eine teuflische Fratze. Dann sagt er einmal: „Solche hübschen Mädchen wie dich, die fresse ich." Sie macht seine Albernheiten mit, sie bewundert ihn. Sie steckt ihm was zum Essen zu. Und Albert Finney kann uns gleich den *big eat* vorführen. Er beißt hinein in

Die Hand gefunden, aber nicht den Kopf verloren.

den Schinken, fletscht die Zähne, grunzt. Er zelebriert animalische Lust.
Aber Danny übertreibt das Spiel. Er vögelt mit Dora auf Olivias Bett. Und Dora verläßt ihn, läßt ihn stehen, den kleinen launischen Jungen und nimmt ihn nicht mit auf ihrem Rad.
Die alte Witwe Bremsen. Was für ein Name allein! Bei ihr schmeichelt sich Danny mit seinem Buben-Charme schnell ein. Er verwöhnt sie mit süßen Pralinen und weichen Kissen. Vielleicht mag er sie sogar. Er fährt sie in ihrem Rollstuhl herum und bringt sie zu Bett und er spielt immer ihren kleinen Jungen. Mutter, alte Mutter soll er sie nennen. Sie platzt förmlich damit heraus und lacht hysterisch. Ein andermal verlangt sie Orangensaft, den bräuchte sie wegen der Vitamine. Ihr Mann ist lange tot. Anscheinend hat sie auch einen Sohn gehabt. Aber der ist einfach nicht mehr da. Ihre Tochter mag sie nicht besonders. Und als sie merkt, daß zwischen Danny und Olivia was ist, wird sie eifersüchtig auf ihre Tochter und sagt ihr, daß sie schließlich Dannys Lohn zahle.
Einmal ruft sie Danny, klingelt sie zu einem Nocturno, und er triumphiert in seinem Zimmer, seinem Käfig. Er geht zu ihr und richtet dem „alten Mädchen" das Bett. Dann verläßt er ihr Schlafzimmer und wartet vor der Tür. Da ruft sie ihn wieder, und er hat das erwartet. Und vielleicht denkt er, sie nähme ihn zu sich ins Bett. Sie sagt aber, er solle noch das Geschirr abspülen. Der Klassenunterschied gehört zum merkwürdigen Treiben zwischen den beiden.
Zum Schluß spielt Danny den bösen Jungen. Und Witwe Bremsen verspricht ihm lüstern eine saftige Tracht Prügel auf den Hintern. Britischer Sex, so englisch wie Tee: „Ungezogene Jungs werden verhaut." Da wirft er mit Pralinen und Kissen und streckt ihr die Zunge 'raus, und sie lacht ordinär. Sie ist dann ermüdet vom Spiel, er ist total zurückgefallen in ein böses Märchenland, und läuft hinaus in den Regen. Sie habe Angst, er solle sie nicht allein lassen, sagt sie. Er kommt zurück, ein Zoom öffnet den Raum, und er schlägt ihr den Kopf ab.
Sado-Maso-Varianten. Wer beherrscht wen? Zu Olivia hat Danny ein besonderes Verhältnis, einen besonderen Draht, das hat schon die Anfangssequenz gezeigt. Im Landhaus angekommen wirft er natürlich gleich ein Auge auf sie, das scheue Ex-Model, die hier ausgerechnet bei ihrer drangsalierenden Mutter Ruhe finden will. Eine Leine hat sich auf einem Baum verheddert, und Olivia fragt Danny, ob er ihr helfen könne. Da hebt er Olivia einfach hoch. Er dringt in ihr Zimmer ein und zwingt sie, hinauszuschauen, zu sehen, wie die Polizei im nahen Wäldchen nach der Leiche sucht. Danny verläßt das Zimmer, Olivia weint. Und während man Olivia weinen sieht, hört man schon den Ton der nächsten Szene, in der Danny der alten Witwe vorliest, und aus Olivia wird eine Romanheldin: „In diesem Augenblick hörte sie auf, sich vor ihm zu fürchten, denn die Liebe verjagt Angst und Furcht, und die Dankbarkeit kann den Stolz besiegen."
Motorengeräusche, spielerische Fahrten, wilde Ritte, das sind Andeutungen, Manifestationen ihres Verhältnisses aus Gewalt und Zärtlichkeit.
Olivia hat einen dummen, typisch britischen Arroganzling als Freund. Der langweilt sie aber nur. Wenn sie mit ihm in seinem „kleinen Sportwagen mit viel PS" wegfährt oder wiederkommt, springt Danny förmlich auf die Motorengeräusche an.
Einmal schleicht sich Olivia in Dannys Zimmer und schaut seine Sachen durch. Dabei ist ihr Kleid halb geöffnet. Den abgehackten Kopf in der Hutschachtel entdeckt sie nicht, nur das bizarr anmutende Modell einer Hand, wie es Handschuhmacher verwenden. Danny überrascht sie, und er zwingt sie, seine Wäsche, seine paar Habseligkeiten anzuschauen. Er drückt ihren Kopf nieder und schreit: „Das willst du also sehen." Und das schaut aus, als ob er sie zur Fellatio zwingt. Dann, gleich darauf, sieht man die beiden im Garten spielen. Olivia fährt auf Dannys Roller. Und er schreit ihr zu, sie solle mehr Gas geben.
Später dann, nachts, während draußen Taucher nach der Leiche im See suchen, liegen Danny und Olivia zusammen. Zuerst sieht man den Taucher, wie er hinabsteigt in die Tiefe des Sees wie in ein Unterbewußtsein, und dann Danny, wie er erzählt von Predigern in seiner Kindheit, von alten schwarzen Weibern, die er für die Hölle hielt. Die schöne Szene läßt soviel im Dunkel wie sie erhellt. „Ich liebe dich, Danny", sagt Olivia. Und Danny darauf: „Ja, ja, sicher." Und dann: „Ich bin immer für mich gewesen, und da werde ich nicht rauskommen aus dem Käfig."
Danny Boy kratzt in seinem Zimmer an den Wänden, kratzt die Tapeten ab, spielt mit sich, mit dem abgeschlagenen Kopf. Zum Schluß sitzt er im weißen Badezimmer nach dem letzten Mord und sagt zu Olivia, die die Polizei gerufen hat: „Du wirst schon sehen, du wirst sehen." Und alles ist weiß. Das verstörende Bild des Outsiders in einem Film, der zur Marginale wurde.

Hans Schifferle

MORGAN

Protest! & Isadora

Ein Kind von Marx und Gorilla, ein *fool for love*, die Geschichte von King Kong und der weißen Frau. Ein Kultfilm für die Jugend: Protest! Das Ausrufezeichen funktioniert auch als stilistische Betonung. Der Film macht sich lustig über alles, was den Sechzigern heilig war, vor allem aber über sich selbst. Ein Mann, der wahnsinnig verliebt ist in die junge Frau, die sich gerade von ihm scheiden lassen will, versucht sie zurückzuerobern, bevor sie einen schnöseligen Galeristen heiratet. Alle Methoden sind ihm dabei recht, vom Flehen bis zur Waffengewalt. Aber wie im Slapstick bleibt die Wirkung minimal. Wo im Slapstick alle körperlichen Phantasien ausgelebt werden, so gibt es hier keine Gefühle, die nicht ausgesprochen würden. Am Anfang steht Morgan im Zoo vor dem Gorillakäfig. Daraus werden seine Vorbilder: er folgt seinem Instinkt. Und der Film folgt diesem Trieb ungebremst. Weil aber der Instinkt in dieser Welt nichts mehr zählt, endet Morgan im Irrenhaus, wo er Blumen züchtet. Den Erfolg bei seiner Angebeteten, die von ihm schwanger ist, kann er nicht mehr genießen. Damit hat er den Spruch von Karl Marx, den er vor dessen Grab mal zitiert, umgekehrt: Die Philosophen haben die Welt verstanden, wir müssen sie verändern. Wer zu sich selbst findet bei Reisz zahlt immer einen hohen Preis.
Einmal spielt Vanessa Redgrave im Auto des Galeristen mit ihrem Schal. Nichts passiert. Im nächsten Moment verfängt sich Morgans Schal, und er wird ein paar Meter mitgeschleift, ehe der Wagen hält. Isadora Duncan hatte weniger Glück. Ihr Schal verfing sich und erdrosselte sie. In Reisz' Verfilmung ihrer Biographie wird sie von Vanessa Redgrave gespielt. Der Film zeichnet vor allem eine Bewegung nach: *„Meine erste Vorstellung von der Bewegung des Tanzes erhielt ich vom Rhythmus der Wellen, meine erste Vorstellung von der Musik vom Seufzen der Winde in den Laubwäldern. Ich wurde am Meer geboren, und alle wichtigen Ereignisse in meinem Leben spielten sich an dessen Ufer ab. Ich wurde unter dem Stern der Aphrodite geboren, der Göttin der Liebe."*
Den Mythos der begnadeten Tänzerin nimmt Reisz ernst, indem er den Film um das leere Zentrum einer unerklärlichen Begabung und eines unbegreiflichen Geschickes konstruiert. Der fertige Film wurde von der *Universal* so geschnitten, daß Reisz erst sechs Jahre später wieder einen Spielfilm drehen konnte: THE GAMBLER. Dort wird er sein bevorzugtes Stilmittel wieder einsetzen, das er in MORGAN am konsequentesten einsetzte: Dramatische Szenen gegenzuschneiden mit Fetzen aus der Erinnerung, die der Wirklichkeit erst Gewicht verleihen. In MORGAN waren das Bilder von Tieren, von Zebras, Löwen und Giraffen, aus King Kong oder Tarzan, die die Gegenwart choreographieren und sie an ihren Vorstellungen messen. *Michael Althen*

Und noch einmal Vanessa Redgrave, diesmal als Isadora Duncan

König für eine Nacht

Spieler ohne Skrupel

Erst sollte er einen LeCarré verfilmen, dann Malrauxs' *condition humaine*. Schließlich drehte Reisz einen Tschechow fürs Fernsehen, ehe er James Tobacks Entwurf zu einem Film über Spieler bekam. Es heißt, die beiden hätten sich über die Titelfigur nicht einigen können. Toback wollte mehr Identifikation, Reisz mehr Distanz.

Axel Freed hat beim Spiel $ 44.000 verloren, und sein Buchmacher will das Geld schnell. Als Professor für Literatur an einem unbedeutenden College verdient Freed $ 1.500. Darauf kann er nicht bauen. Aber er hat eine Mutter, die Ärztin ist, und einen Großvater, der als Multimillionär auf Long Island residiert. Die Mutter gibt ihm das Geld, weil sie um das Leben ihres Sohnes fürchtet. Statt das Geld abzuliefern, setzt Freed auf drei Basketballspiele. Dann fährt er mit seiner Freundin nach Las Vegas. Dort hat er eine Glückssträhne und gewinnt das Doppelte. Als er zurückkommt, erfährt er, daß er die Basketballwette verloren hat. Daraufhin setzt er auch noch den Rest. Dabei verliert er nicht nur das Geld, sondern auch die Freundin, die genug hat von seiner Besessenheit. Diesmal holen ihn die Kredithaie, setzen ihn unter Druck. Und weil auch der Großvater nicht hilft, kann sich Freed nur noch freikaufen, indem er einen seiner Schüler besticht, damit der beim Basketball auf Ergebnis spielt. Als das gelungen ist, geht er ins Schwarzenviertel, wo er einen Streit mit einem Zuhälter provoziert. Diesmal riskiert er alles: sein Leben.

Der Film hat einen Rhythmus zwischen nervöser Ruhe und fiebriger Unbeherrschtheit, zwischen ungeduldigen Ausbrüchen und eiskalter Gewalt. So wird man heiß aufs Spielen, auf den Moment, wo alles von einem abfällt, wo man Killer und King zugleich ist. Als Freed in Vegas gewinnt, als er beim Blackjack selbst auf eine 18 noch eine 3 bekommt, da geht die Kamera vor ihm auf die Knie und krönt ihn mit einem Strahlenkranz aus Licht, den die Neonröhren an der Decke über ihm bilden. Da steht er da, im Zustand der Gnade, in dem der Wahnsinn beim Spiel mit jeder Karte die Welt in Wille und Vorstellung verwandelt. Dem Geheimnis der Welt ist der Spieler dabei nahe, und nur ein Narr würde dieses Schicksal Zufall nennen. Danach im Hotelzimmer kann Freed nicht schlafen wegen der wachen Leere, die entsteht, wenn man den Gipfel erreicht hat. Im Bademantel steht er da, im Hintergrund die Lichter der Stadt. Für seine Freundin Billie hat er keine Augen, und als sie ihn fragt, was er denke, antwortet er: Nichts. Es gibt auch nichts mehr zu denken in diesem Moment: die Welt ist reine Evidenz. Es gibt keine Fiktionen mehr, nur noch das Echo der Realität, das tausendfach in ihm nachhallt.

Um diese Szene kreist der Film, diese Augenblicke sind auch dort präsent, wo sich keiner auch nur im Entferntesten davon träumen ließe. Alles, was sonst passiert, wirkt unwirklich verlangsamt, hinderlich, unlogisch. Alles Handeln wirkt wie aus seinem Zentrum verschoben, unkonzentriert. So eindeutig die Beweisführung angelegt ist, so deutlich die Erklärungen ausgestreut sind, so unaufdringlich bleiben sie dennoch. Nie weiß man, was Freed wirklich

James Caan als Axel Freed, ein ungewollter Heiliger

bewegt, was er bezweckt, was er absichtlich tut und was nicht. Einmal schreibt er am Strand zerstreut die Zahl 44.000 in den Sand. Und als seine Mutter vom Schwimmen zurückkommt und die Graffiti entdeckt, fragt man sich, ob Axel das nur vergessen oder es absichtlich stehen gelassen hat. Ein Zweifel bleibt immer. Danach geht die Mutter jedenfalls mit Axel zur Bank, wo der junge James Woods einen schnöseligen Bankbeamten spielt, dem Axel die Leviten liest. Ständig steht er unter Druck, reibt sich die Nase oder ruckt mit dem Kopf. Er fühlt sich nicht wohl in seiner Haut, dieser Intellektuelle, der lieber ein rücksichtsloser Kämpfer wie sein litauischer Großvater wäre. Aber nur selten bricht es aus Axel heraus, die meiste Energie kanalisiert er in seiner übermütigen Spielerei mit dem eigenen Schicksal. Du liebst es doch, sagt er zu Billie, das Abenteuer, den Kitzel, das Blut an meiner Hand. Bist Du da so sicher, fragt sie zurück.

Sex hilft Axel nicht bei der Befreiung. Mit Billie schläft er nicht mehr oft – zumindest sieht man es nicht –, sondern sie ist Teil der Ablenkungen, die ihm zur Beruhigung dienen. Manchmal fällt er ausgelassen über sie her, unterbricht jedoch das Treiben, bevor es gierig wird. Die Erlösung, die er sucht, ist anderer Natur. Sein Narzißmus lenkt sein Interesse auf die Momente, wo er allein ist mit seinem Tun. Im Grunde treibt er auch mit Billie ein Spiel: Wie lange kann er sie mit möglichst geringem Einsatz halten? Wobei der Titel des Films keineswegs nahelegen möchte, daß bei ihm das Spiel zum Lebensmuster wird. Es ist nur so, daß der Egozentriker allein beim Spiel das Ego wirklich ins Zentrum seines Handelns rücken kann. Er ist einer, der alles haben will, ohne dafür zahlen zu wollen. Er versucht, die Leere in seinem Inneren auszufüllen mit greifbaren Werten. Emotionen zählen nicht dazu. Sie sind zu unbeständig, zu sehr der Unruhe unterworfen, die ihn umtreibt. So ist er bei allem nur mit halbem Herzen dabei. Was mehr als nichts ist, aber eben doch nicht genug. Im Grunde lebt er sein Leben als Skizze, weil er klaren Entscheidungen ausweicht. Und darum spielt er: Weil rot oder schwarz, unter 21 oder drüber, die Welt in klare Alternativen aufteilen, die einfache Entscheidungen erzwingen.

Das Leben als halbfertigen Entwurf leben: Das führt auch dazu, daß alle Konsequenzen nur halb so schwer wiegen. Axel Freed braucht erstaunlich lang, um die ganze Tragweite seiner Schulden zu realisieren. Mit bemerkenswerter Arroganz reagiert er auf die Drohungen der Buchmacher und deren Geldgeber. Selbst als ihm Burt Young, der wie ein netter, unbedarfter Kerl wirkt, vorführt, welche Methoden angewandt werden, um Schulden einzutreiben, zeigt Axel wenig Panik. Bis zum Schluß glaubt er nicht an seine Schuld. Das ist seine Vermessenheit. Und das begreift er nicht einmal, als er in der letzten Einstellung mit heftig blutender Wunde vor einem Spiegel steht. Er ist glücklich, weil er auch dabei eins mit sich selbst ist. Im Spiel auf Leben und Tod.

Michael Althen

Dreckige Hunde

Eine Eisenbahnlinie quer durch die Wüste. Hier kommen keine Züge mehr vorbei, hier enden keine Geschichten mehr. Allenfalls lösen sie sich einfach auf, werden verschluckt vom Sand und der Sonne. So wie die zwei Kilogramm Heroin, die den Film in Gang hielten und die nun im Wüstensand Neu-Mexikos langsam vom Wind verweht werden. Nach langer Düsternis und Orientierungslosigkeit scheint der Film am Ende im Licht und der Hitze der Wüste einfach zu verglühen. Das Paar, das eigentlich längst keines mehr ist, berührt sich immerhin noch zaghaft an den Schultern, dann gehen auch sie ein ins weite Nichts Neu-Mexikos. Ruinen einstigen Erzählens versammelt der Schluß. Das dem Horizont zustrebende vereinte Paar bringt nur noch Andeutungen eines Happy-Ends zustande. Und der Schienenstrang, der an lineares Handeln und geradlinige Erzählung erinnert, gibt keine Richtung mehr an, in der sich der Film weiterbewegen könnte. Hier verblutet der einzige Held des Films, dessen einzige Zukunft ohnehin nur die Vergangenheit gewesen wäre. Und der korrupte Agent, der als einziger zu zielgerichtetem Handeln imstande war, wird über dem verschütteten Heroin erschossen. Nur das Paar, John und Marge Converse, denen man alles Handeln und alle Entscheidungen abgenommen hatte, überlebt. *To converse* heißt umformen, umkehren, konvertieren.

John ist Kriegsberichterstatter in Vietnam. Das Grauen hat seinen Blick für die eigenen Abgründe geöffnet. Um sie auszuloten, steigt er ins Heroingeschäft ein. Zwei Kilo sollen nach Amerika, es heißt, Washington habe die Finger mit im Spiel. Seiner Frau Marge schreibt er, ein Freund werde vorbeikommen, dem er etwas schuldet. Sie solle ihm 1000 Dollar geben. Als der Kurier kommt, hat Marge weder das Geld noch eine Ahnung, worum es überhaupt geht. Doch bevor Ray Hicks wütend werden kann, hat er zwei Schläger auf dem Hals, die an den Stoff wollen. Ray flieht mit Marge, das Kind bringen sie zum Vater nach Kanada. Morgens kommen sie an, nach 8 Stunden Fahrt, in Rays Behausung, die er, seit er nach Vietnam gegangen ist, nicht mehr gesehen hat. Ein Wellblechhaus auf den Hügeln, das inzwischen von Pennern benutzt worden ist. Bald ist man ihnen wieder auf den Fersen, also fliehen sie nach Neumexiko, nach *El ojo grande*, eine aufgelassene Hippie-Kolonie in den Bergen, mit Lautsprecheranlage und Lichtshow fürs ganze Tal. 1965 war hier noch was los, jetzt ist vom damaligen Geist nur noch ein auf den Fels gepinseltes riesiges Peace-Zeichen übrig. Hier oben verschanzen sich Marge und Ray: „Hier überrascht uns niemand, wir kontrollieren die ganze Gegend.

Michael Moriarty

Tuesday Weld und Nick Nolte: Ein Paar ohne Zukunft.

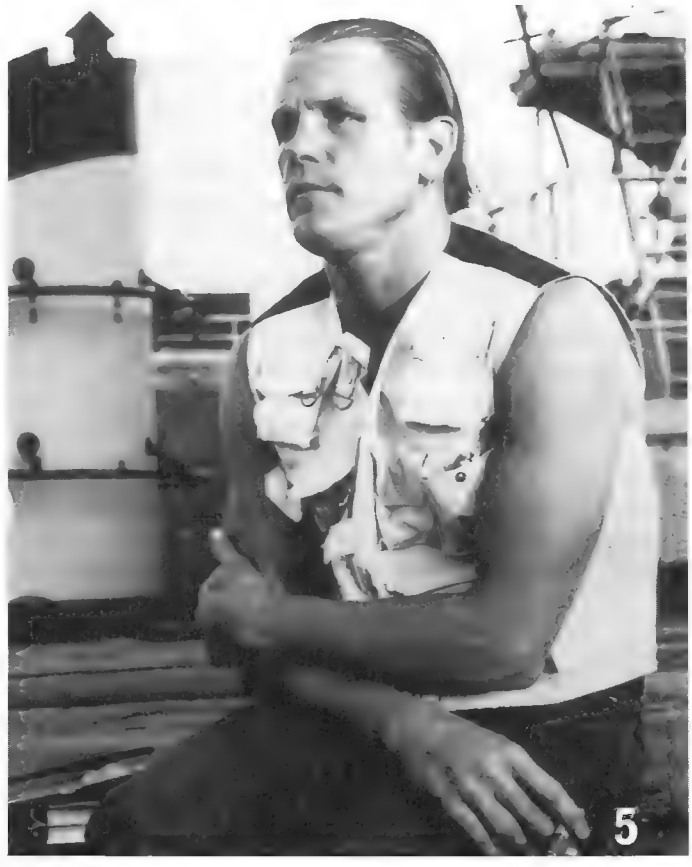
Zwischen ihnen steht die Vergangenheit.

Diesmal gewinnen wir." Währenddessen kommen von unten die falschen Agenten mit John hoch. Im Gestrüpp wählen sie jedoch den falschen Weg und landen auf der anderen Seite des Tales, über den Abgrund hinüber führen sie die Verhandlungen. Um John gegen die Drogen auszutauschen, geht Marge hinunter ins Tal. Hicks sagt: *„Sie hat sich noch nicht einmal von mir verabschiedet."* Dann legt er einen Hinterhalt an. Im entscheidenden Moment startet er in der Dunkelheit die Lichtshow zu Hank Snows *Golden Rocket*. Im Gefecht sterben die beiden Handlanger, und Ray wird schwer verletzt. John und Marge können entkommen. Als Treffpunkt machen sie die Eisenbahngleise aus. Dort wird Ray sterben, und die Geschichte versanden: Long as I remember, the rain's been coming down. Clouds of mist drift pouring confusion on the ground... And I wonder, still I wonder: Who'll stop the rain?

„Weißt du, in einer Welt, wo Elefanten aus der Luft angegriffen werden, ist es nur natürlich, wenn man das Bedürfnis hat, high zu sein." Der Kampf gegen die Transportelefanten des Vietkong hat Converse den Rest gegeben. Die Zeit moralischer Sprüche sei jetzt vorbei, sagt Converse, deshalb habe er etwas unternommen. Er zieht den Drogendeal mit einer Selbstgerechtigkeit durch, als wolle er damit die Welt, die solchen Wahnsinn zuläßt, bestrafen. Aber im Grunde ist er nur ein Schwächling, der es für nötig hält, seine krummen Touren ideologisch zu rechtfertigen. Wenn er später dann von den Handlangern des Agenten gekidnappt wird, entwickelt er eine gefährliche Apathie und verzweifelte Lust an der Demütigung, die mit Stolz und Ausdauer wenig zu tun hat. Es ist eher der Größenwahn eines kleinen Mannes. Einmal sagt Converse, als er bei Hicks eine Nietzsche-Ausgabe findet, die er ihm mal geliehen hat, damit habe er sich früher viel beschäftigt. Jetzt finde er das eher lächerlich.

Ein Film mit lauter Verlierern, in einem Land, das seine Ideale an die Hölle verraten hatte. Seltsam leblos wirkt Amerika, fast apathisch gehen die Menschen mit ihren Niederlagen um. Paralysiert von Vietnam, hat sich das Subjekt aus dem Zentrum der Action verabschiedet. Nick Noltes Überlegenheit als Kämpfer erscheint im Verlauf des Films immer ineffektiver, immer mehr wird sie zum Rückzugsgefecht, zurück in die eigene Vergangenheit: als im *el ojo grande* noch was los war. Die Erfahrungen, die gegen die Erstarrung gesucht werden, sind verfälscht, künstlich, hysterisch. Die Reaktionen sind gleich geblieben, aber die Aktionen taugen kaum mehr zur Rechtfertigung. WHO'LL STOP THE RAIN ist ein Film über künstliche Reize. Da wirkt es ganz unnatürlich, wenn Hicks einmal auf ein Angebot eines Gauners, ihm das Doppelte zu zahlen, antwortet: *„Ich tue einem Freund einen Gefallen. Wie sollen Sie das verdoppeln?"*

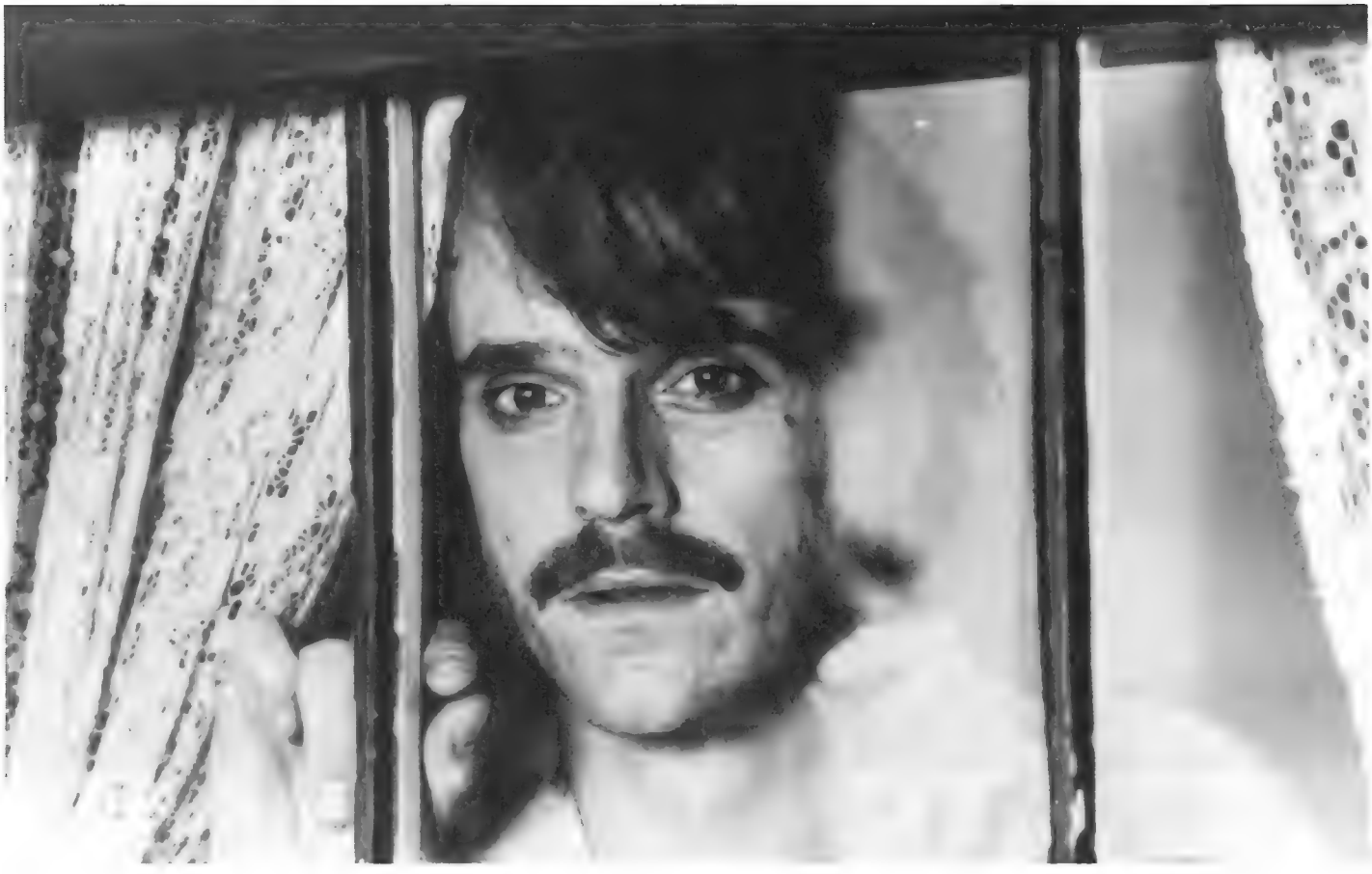
Michael Althen



Nick Nolte

Die Geliebte des französischen Leutnants

32, die zweite, Sarah hat ihren Auftritt.
Langsam steigt sie den Damm empor, der sie ins Meer führt, das ist wie eins jener Ur-Bilder aus einem Griffith-Kurzfilm, die einem nicht mehr aus dem Sinn gehen, durch Bewegung aus seiner Zeit gelöst, die der Frau und der Kamera, und die steinerne des gewundenen Damms.
Dickens, Griffith und wir, nicht zuletzt darüber geht der ganze Film.
Wartende Frauen, verschollene Männer, oder umgekehrt. Aufbruch, Ausbruch, neue Welt. Der Wald, sagt Reisz, da denkt man eher an Louisiana als an England.
Ein Aufbruch, der wie eine Rückkehr ist. Reisz kehrt die Zeichen um, wieder und wieder. Der Wald ist ein Interieur, ein geschlossener Raum. Ein Mutterschoß, und Sarahs liebste Attitüde, sobald sie Charles über den Weg läuft, ist die der Pietà. Eine Pietà und Magdalena, kokett das Madonnentuch übers Haar, verstohlen provokativ ein Bild zurück. Die Keuschheit der Verführung.
Mütterlich auch Anna, die Schauspielerin. Mike steht neben dem Bett, er schaut sie an und ist ratlos, und sie erwacht und holt ihn in ihr Bett zurück.
Die Gewächshäuser der viktorianischen Gesellschaft, wo Charles mit seiner Verlobten verkehrt, sind offen, der Blick geht nach draußen und vermag keinen Unterschied markieren zur Natur.
Die Interieurs zerstreuen den Blick, die Salons und Zimmer, sie sind ohne Konzentrationspunkt. Es sind Versammlungsräume, und doch keine Orte, wo man sich sammelt.
Auf den Simsen stehen Batterien unzähliger kleiner Porträts, eine willkürliche, eine konfuse Phalanx, die den Angriff aus der Vergangenheit, den sie suggerieren, skurril machen und bedrohlich zugleich.
Keine Kausalität: die Beziehungen sollten frei bleiben, sagt Reisz, zwischen den Szenen der viktorianischen Geschichte und denen von heute, da diese Geschichte verfilmt wird. Nichts weiter als eine Kreuzung von Motiven, eine Wiederholung und Wiederaufnahme von Themen: das musikalische Moment des Kinos. Manchmal erliegt er doch dabei dem Reiz des Virtuosentums, der Fingerübungen, der raffinierten Montage: Zur Probe, für die neue Anstellung als Gesellschaftsdame, muß Sarah aus der Bibel vorlesen, dann kommt der Schnitt auf Anna, die liest aus einem andern Buch: „1857 gab es laut Schätzungen 80.000 Prostituierte in London, von 60 Häusern war eins ein Bordell." Ein kurzer Moment von Montage-surprise.
Sonst gibt es ein gelassenes Hindundher ohne festgelegte Richtung zwischen den Zeiten. Drei Jahre später, lautet kurz vor Schluß ein Zwischentitel, aber wo, fragt man sich, ist der Nullpunkt für die Koordinaten dieser Zeitangabe, heute und hier oder die Vergangenheit.
Auf der Terrasse proben die beiden Schauspieler, Anna und Mike, ohne Regisseur eine Szene, dann kommt der Schnitt in die gespielte Wirklichkeit, das scheint die wirkliche Szene zu sein. Kein Tempuswechsel, ein fließendes Ineinander, von Inkarnation und Reinkarnation, wie in den amerikanischen Horrorfilmen. Wo ist der Unterschied zwischen Spiel und Erinnerung, und wo eine Linie zwischen Wirklichem und Imaginierten. Schatten von Schatten.
Spiel mit den Zeichen: verwirren und verunsichern, und nichts im geringsten dazu tun, diese Absicht zu kaschieren. Das Vergnügen des Publikums wird vervielfältigt, indem es Reisz bei der Arbeit zusieht, bei der Fabrikation des Films. Was nichts weiter ist als die subtilste Methode der Verführung.
Der Gatte und der Geliebte, Annas Mann und Mike im Wortduell: Wissen Sie schon, wie der Film ausgehen wird, man sagt, das Drehbuch wird dauernd verändert. – Wer sagt das? – Ich meine, der Roman hat doch zwei Schlüsse, welchen nehmen Sie? – Den ersten, ich meine den zweiten, fragen Sie Anna.



Im Wald. Sarah erzählt Charles ihre und ihres französischen Leutnants Geschichte. Eine Kolportagegschichte, zu glatt um wahr zu sein, sie wurde erfunden, um ihren Zuhörer zu verführen, eine Arbeit der Imagination. Sarah produziert sich als tragische Figur, Charles sieht sich animiert, darauf zu reagieren.
Hexenhaft leuchtet ihr rotes Haar im grünen Dunkel des Waldes.
Es ist die Schande, die Sarah am Leben hält. Wenn sie auf den Damm hinausgeht, der vom Sturm umtost wird, setzt sie sich den Elementen aus, der Vernichtung, dem Tod. Sie weiß, sie wird zurückkehren.
Wie Nosferatu steht Charles am Fenster, verlangend richtet sich sein Blick auf die Straße, wo Sarah geht, und totenbleich ist auch ihr Gesicht, wenn sie den Blick erwidert, wie das von Ellen in Murnaus Film, die sich opfern wird für den Vampir und doch ihre Lust dabei findet.
In drei Kategorien teilt der deutsche Arzt Hartmann die Melancholie, die natürliche angeborene, die gelegentliche, und die obskure: die ihren Anlaß nicht kennt. Tortur ist das, die sich in Lust verwandelt.
Sarahs porträtiert sich selbst, vor einem kleinen Spiegel, in dem ihr Bild schon aussieht wie ein „Interno". Sie malt es als verzerrte Fratze, eine Anamorphose, die ist schon kalkuliert auf den Effekt, den Eindruck beim Zuschauer

hin. Da soll ein jeder erkennen, sie ist von Furien gejagt.
Sarah und Charles, das ist, wie bei Murnau, das Spiel kontradiktorischer Bewegungen, die sich überlagern. Im einen Fall, sagt Reisz, haben wir eine Zwiebel, die wir entblättern bis ins Herz, im andern einen Stein, der im Rollen mehr und mehr Moos ansetzt.
Am Ende ist Sarah nicht nur wie Ellen, auch wie Dreyers Gertrud, sie verschwindet und verwandelt taucht sie wieder auf, in einem Haus, das wie aus einer andern Welt ist.
Das Haus eines Präraffaeliten war's im Roman, Dante Gabriel Rossetti, von Charles Voysey ist es im Film, einem jener Architekten, die in den Achtzigern des vorigen Jahrhunderts schon die Bauhaus-Ästhetik vorwegnahmen, einfach und schmucklos, licht und warm. Ein Weiß wie ein Mantel. Wir wollten die Objekte filmen, nicht das Licht, erklärt Reisz, das erklärt auch diese Änderung.
Als hätte Chirico ein Meerbild gemalt, sieht die Terrasse aus, auf der, den Blick auf ein Segelschiff, Charles zu warten scheint nach Sarahs Verschwinden. Hat man einen Ausblick aufs Meer, hatte sie gefragt, als sie anfangs ein neues Zimmer suchte. Ihr Damm ins Meer hinein ist wie ein Ideogramm, ein fremdartiges Schriftzeichen.
Sarahs Verschwinden, ein Loch in der Geschichte, in der Entwicklung der Figur, die viktorianisch ist, aber mit der Freiheit einer modernen Frau. Das ist, sagt Reisz, wie Science Fiction.
Weiße Löcher aus Licht reißen die Lampen in die Leinwand, an deren Rändern verlieren die Räume ihren Zusammenhang.
Ausgang, Ausfahrt, Ausblick. Das Ende ist überdeterminiert, es wirkt so abschließend, beruhigend, daß es erst recht verstört. Ein Tunnel, der dem Blick einen natürlichen Rahmen gibt, ein Gitter, das hochgezogen wird, das Boot mit den Liebenden, das auf einen See hinausfährt. Die Kamera macht eine Drauffahrt, der schwarze Rahmen verschwindet und der Blick scheint frei.
Ein reines Phantombild. Das wirkliche Ende war im Haus, seinem weißen Dachraum. Ein Ende in der fünften Dimension, der Spiritualität.
Wie in der letzten Einstellung von Gertrud, die Tür, die sich hinter der alten Frau geschlossen hat.

Fritz Göttler

Jessica Lange und Ed Harris.

Sweet Dreams

Sam Shepard, Savage/Love:
I'm confused by the yearning
I want to have your dreams inside me
I want to strangle your dreams
Inside me
As the light comes through
And the night is turning into day
I want to know I'll die before you
I want to know I'll die before
We aren't lovers anymore.

Es stimmt natürlich nicht, es stimmt schon lang nicht mehr dieses „Just as you always do, let the song tell the story".

So daß der Film nur die Fragmente einer Liebe und ihrer Sprache versammelt. Als Echos einer Geschichte, die es nie gegeben hat. Nichts als Träume in ihrem Innern, und außen Hinterzimmer und Seitenstraßen, Parkplätze und Aufnahmestudios, die vergessene Welt des amerikanischen Südens und die blockierten Erinnerungen. Backstage: der Süden als Sammelplatz all derer, die sich auf ihren großen Auftritt vorbereiten, von dem sie wohl wissen, er wird nicht mehr kommen. Kein Schauplatz für die große Tragödie, nicht mal für jenes Showboat-Melodram vom Mississippi, das wie ein Kostümfest und eine Messe ist.

In seinen schwarzweißen Bildern und Geschichten hat Hollywood lange die Illusion aufrechterhalten, dramatisch zu erzählen, mit Grenzen aus Licht und Schatten, die zu überschreiten dramatisch ist, mit dem Erfolg des Technicolor löst sich diese Illusion auf. Eine Rebellion, die Farbe gibt der erzählerischen Ordnung den Rest, und es ist ein Film vom Süden, der sich in der Erinnerung mit dieser Veränderung verbindet.

Gone with the Wind, das ist ein delirierender fake, eine gigantische Studiomaschine in Bewegung gesetzt, um über die narrative Windstille zu kommen. Eine Inszenierung, die nochmals alles an Fragmenten versammelt, mit Farben gebunden.

Karel Reisz, vom Free Cinema, im amerikanischen Süden. Bewegung kommt in seinen Film nicht von den Akteuren, nicht von Jessica Langes Schwung, wenn sie die Straße entlanggeht, den Rock schwingend und die Hand mit der Zigarette.

„Bewegung" kommt in den Film nicht aus den Figuren, dem Schicksal der Patsy Cline, sondern über ihre Accessoires. Wie die Farben der Kleider wechseln und die Länge der Röcke und Hosen und die Frisuren.

Was mit Erzählen wirklich wenig zu tun hat und mit Montage noch weniger. Besonders farbig in den Fünfzigern nur die Nächte gewesen, es war die Zeit des künstlichen Regenbogens. Isadora ist ums Leben gekommen durch ihren roten Schal, erdrosselt, als er sich in die Speichen ihres Automobils verwickelte. Es war der Schal, heißt eine apokryphe Hollywood-Story, den ihr die Mutter von Preston Sturges schenkte, der Anfang der Vierziger dem Hollywoodkino, ein letztes Mal, Tempo machen versuchte. Mit aller Kraft und Gewalt, forciert.

Die Rottöne bei Reisz passen nicht zueinander, und die Farbe verwandelt sich aus der des Lebens in die des Todes.

Ein Mann und eine Frau: I like the way you're singing... I like the way you're listening... Nach ihrem Auftritt sitzen sie in seinem Cabrio, hinter der Windschutzscheibe, framed, von ihren Rollen kadriert. Dann gleitet die Kamera zur Seite, sie steigen aus und fangen zu tanzen an auf dem leeren Parkplatz und unter den Regenbogen-Insignien des Schuppens, wo sie aufgetreten war. Und wie sie wieder zurück im Wagen sind, läßt er das Wagendach sich schließen und die Kamera zieht sich in die Totale hoch zurück, und in den zwei Bewegungen sind die beiden Liebenden gut aufgehoben.

Ed Harris ist, als Charakter, ein Monolith, an ihm ändert sich nicht mal die Ausstattung, immer hat er das gleiche Profil, die gleiche Kontur, so unverrückbar und messerscharf wie sein Toupetansatz.

„Oftmals löst der Geliebte nur all die aufgespeicherte Liebe aus, die bis dahin so lange im Liebenden geschlummert hat. Und irgendwie ahnt das auch jeder Liebende. Er fühlt es in seinem Herzen, daß seine Liebe ihn vereinsamt. Er lebt eine neue, seltsame Einsamkeit, und er leidet unter dieser Erfahrung. Es bleibt dem Liebenden also nur eins zu tun: er muß seine Liebe nach besten Kräften in sich beherbergen; er muß sich eine vollständige, neue Welt in seinem Innern aufbauen, eine starke und eigentümliche Welt, die an sich selbst Genüge hat." (Carson McCullers)

Patsy Cline, das sind ihre Songs, Jessica Langes Spiel ist Reflex, Reaktion auf eine Stimme.

Eine Stimme von außen. Oft dringt eine Müdigkeit durch ihre Gesten, so erschöpfend ist es geworden, ein Leben aus dem Innern heraus zu schaffen. Gegen den Strom, wider das Image. Durch extreme, durch brutale Stilisierung kämpft Patsy gegen den Glamour, bewegt sie sich hin zu einer neuen Natürlichkeit. In diesen Anstrengungen besteht schon das ganze Spiel von Jessica Lange.

Am schönsten sind dann nicht die Songs, sondern ihr Redeschwall, da singt sie wie eine Southern Molly Bloom. Das Kino als Ort der inneren Monologe.

Wie gläserne Spielfiguren sind die Personen bei Reisz, er zeigt die Mechanik vor, die ihr Verhalten generiert. Man sieht ihnen unter die Haut.

„Und die ungeschminkte Wahrheit lautet (nochmals Carson McCullers), daß viele es im tiefsten, verborgensten Grunde gar nicht ertragen können, geliebt zu werden. Der Geliebte fürchtet und haßt den Liebenden, und nicht ohne Grund. Denn der Liebende versucht immer und ewig, den Geliebten zu entblößen."

Fritz Göttler

Everybody Wins

Ein Netz der Lügen spannt sich um Tom O'Toole. Highbury ist ein kleiner Ort irgendwo in New England, in den der Privatdetektiv nicht hingehört, und das lassen ihn auch alle spüren. Er erhält keine Antworten auf seine Fragen und wenn doch, dann ist es meistens nicht die Wahrheit. Nach Highbury ist O'Toole gekommen, um einen Unschuldigen aus dem Gefängnis zu holen, einen angeblichen Mörder, der hinter Gittern psychisch schon so auf den Hund gekommen ist, daß er wie ein zum langsamen Tode Verurteilter aussieht.

Die stadtbekannte Prostituierte Angela hat O'Toole nach Highbury geholt. Welchen Grund hatte sie dafür und was weiß sie? Warum sagt sie nicht alles und wen deckt sie? Man weiß nie, was sie denkt und was sie tun wird. Sie phantasiert und lügt, schweigt und schimpft. Sie hat Aussetzer, in denen sie nicht mehr weiß, wer wer ist; und sie hat Momente, in denen sie so zärtlich, verletzlich und schön erscheint, daß man sie einfach lieben muß. Nach und nach, immer wenn Tom den Fall abbrechen will, rückt sie mit ein wenig mehr von der Wahrheit heraus. Aber das geschieht nur zum Teil aus Berechnung.

Wieviel muß man von der Wahrheit verraten, um Gerechtigkeit walten zu lassen? Anfangs sucht Tom noch nach der Wahrheit in der Lüge, dann aber beginnt er zu realisieren, daß es hier darum geht, die Lügen der Wahrheit aufzudecken.

Highbury liegt im sonst so malerischen New England, das hier kühl und abweisend ist, aber es ist ein Städtchen wie in den alten Western: Jeder kennt jeden, jeder weiß von den Verbrechen und anderen Kleinigkeiten der anderen, und alle haben sich mit allem arrangiert.

Es braucht wieder einmal den Fremden (mit Namen), um den schmierigen Grund aufzuwühlen, die Korruption und das ganze Verbindungsnetz zwischen *upper* und *lower class* aufzudecken. Diesmal aber will niemand den Sheriff, und niemand will die ganze Wahrheit kennen. Am Ende deckt Tom zwar den Mord auf, er findet den Schuldigen, aber die ganze Wahrheit ist das nicht. Die Wahrheit wäre wie immer komplizierter (und der Täter kein Mörder, sondern ein Opfer), aber sie würde Konsequenzen fordern, die niemand tragen will.

Gegen jede Genre-Regel geht der Film voran: ohne Schießereien, Schlägereien oder Verfolgungsjagden. Reisz inszeniert *anti-climactical*, die Höhepunkte kommen nicht oder aber sie sind schon vorbei. Die Geschichte ist schon so oft auf eine Art erzählt worden, daß Reisz' lakonische Erzählweise überrascht. Tom ist auch kein Held, sondern nur der Chronist. Nonchalant und abgeklärt ist der Film, kein Wunder, warum er kein Publikum gefunden hat und warum sich der deutsche Verleih regelrecht darum bemüht, ihn zu verstecken.

Gegen jede Genre-Regel wird der Fall gelöst: Tom bekommt die notwendigen Informationen, ohne große Recherchen anstellen zu müssen. Das Schwierigste an diesem Fall ist nicht die Denkarbeit, sondern der Umgang mit Menschen: auf dem kürzesten Weg zwischen Mord und Mörder steht zwar jemand, dem man einen Tritt in den Arsch nur zu gerne wünschen würde – aber dabei müßte Tom zu vielen harmlosen Menschen vor den Kopf stoßen. Die ganze Wahrheit ist in diesem Fall das bißchen Wahrheit, das die Lüge nicht beinhaltet.

Gegen jede Genre-Regel löst sich der Fall schließlich auf: Tom hat die Wahrheit herausgefunden (und zumindest weiß *er* alles), der Unschuldige ist frei, der Mörder ist tot (aber ebenfalls befreit), der wahre Schuldige bleibt unantastbar (aber Angela hat sich von ihm lösen können), und Angela hat einen generösen Geldspender gefunden, für den sie ein Lebensspender ist. So hat jeder das, was er im besten Fall bekommen konnte: Jeder hat gewonnen.

Und der Westerner reitet in den Sonnenuntergang, und wir glauben zu hören, wie er fröhlich und melancholisch zugleich singt: *»I'm a poor lonesome cowboy and a long way from home.«*

Milan Pavlović

Debra W[illegible]d Nick Nolte

Greta Garbo

18. 9. 1905 – 15. 4. 1990

Das tote Telefon. Der überwachte Fahrstuhl. Das „G." an der Tür zum Appartment im fünften Stock: 52. Straße West, 450, Upper-Manhattan, ein Appartment, das ein Geist bewohnt, der Geist der Greta Garbo, die sich mit 36 Jahren entschloß, eine zweite, unsichtbare Existenz zu führen, die sie mit allerhand durchsichtigen Maskeraden und kultivierten, hilfsbereiten Herren an ihrer Seite verteidigte. Ganz in der Nähe liegt das Krankenhaus, in dem sie am Ostersonntag starb. Eine einsame 84jährige, kinderlos, unverheiratet. Unter dem Agenturmaterial mit den immer gleichen Aussagen und Zitaten ein sehr diskreter Hinweis der Klinik auf ein Nierenversagen; Truman Capote fällt einem ein, sein Bericht von einem Besuch bei der Garbo und ihren täglichen zwei Wodkaflaschen.

Bilder besichtigen. Die von der Agentur durchsetzt mit Schnappschüssen von Klatschfotografen, einer grausamer als der andere. „I've been photographed to death" – dagegen gibt es keine Schutzvorkehrungen. Ein Bild zeigt die Greisin beim Verlassen eines Krankenhauses 1989. Wehendes, langes weißes Haar, ein Gehstock, das Gesicht wirkt aufgedunsen, der Mund im Erschrecken geöffnet, wie man es manchmal bei Toten sieht.

Für die Nachgeborenen gab es die Garbo nur als *„Frau mit den zwei Gesichtern"*, jedes bis zur Formelhaftigkeit verdichtet: der Star auf der Flucht vor dem eigenen Ruhm, mit der Inkognito-Maske aus Sonnenbrille und Riesenhut, wie von den Karikaturisten erfunden; und die Leinwandgöttin der dreißiger Jahre, dieses Phänomen der Großaufnahme. Andere Stars entfalten ihre Magie in der Bewegung, die Garbo im absoluten Nullzustand, festgefroren vom Kameraauge, aus Licht und Schatten gemeißelt das *„Gesicht aus Schnee und Einsamkeit"*, schreibt Barthes, mit zwei dunklen Augen, *„wie zitternde Verletzungen"*. Sie ist der Leinwandstar, der über den Projektor triumphierte.

Das Pathos dieser Bilder ist unwiederholbar. Darin spiegelt sich eine Reaktion, die uns längst abhanden gekommen ist, das Erschrecken über die Vision der Vollkommenheit, die sich darin abzeichnet, wie die fleischgewordene romantische Idee der Schönheit und Vollkommenheit, die Erschütterung bewirkt. Für Roland Barthes ist das mythische Imago der Garbo gebunden an den historischen Zeitpunkt ihres Auftauchens – *„in jenem Moment in der Geschichte des Films, da das Erfassen des menschlichen Gesichts die Massen in die größte Verwirrung stürzte, da man sich buchstäblich in einem menschlichen Abbild verlor"*.

Die beiden Gesichter. Das Besondere ist aber, daß eines das andere kommentiert und beglaubigt. Es ist wie ein stillschweigendes Einverständnis. Die Konservierung der „Göttlichkeit", das war der Preis für den Verzicht auf banal normales Leben und öffentliche Teilhabe an Demystifizierung, Alter und Verfall. Man stelle sich lieber nicht vor: Greta Garbo als Großmutter, mit gelegentlichen Auftritten in TV-Serien und Talkshows. Stattdessen machte sie sich, auf keinen trifft Kafkas Wort besser, zum Wärter ihres eigenen Gefängnisses.

Daß dies die ihr Leben beherrschende Idee werden sollte, diese feindliche Dualität von Abbild und Original, und daß sie das Abbild rein halten mußte vom Verfall des Originals, wußte die Garbo selbst als erste. Den Dorian Gray wollte sie spielen, noch in ihren Zwanzigern. Daß sie es nie tat, dem trauerte sie noch im Alter nach. Oscar Wildes Dorian Gray, der die Umkehrung ihres eigenen Schicksals lebte, der sich um den Preis seiner Seele Schönheit und Jugendlichkeit erhielt, während sein gemaltes Ebenbild sich grauenvoll verzerrte. *„Runzeln Sie nicht die Stirn... die Schönheit ist eine Form des Genies – sie steht in Wahrheit noch über dem Genie, da sie keiner Erklärung bedarf. Sie gehört zu den großen Tatsachen der Welt, wie das Sonnenlicht oder der Frühling... Sie lächeln? Ach, wenn Sie sie verloren haben, werden sie nicht mehr lächeln."*

Greta und Marlene, die beiden nordischen Göttinnen, Rivalinnen. An der Seite ihres Mentors, Regisseurs, Geliebten kamen sie an, zu Schiff, um die Neue Welt zu erobern, die Garbo 1925, fünf Jahre später die Dietrich. Für beide war die erste Formung entscheidend gewesen, im Blick der Kamera spitzten sich dann die Unterschiede zu: Für Marlene Dietrich, das Geschöpf Sternbergs, war sie das artistische Instrument für die Erzeugung einer Illusion der Vollkommenheit. Bei Greta Garbo, die Mauritz Stiller lehrte, zu erscheinen als sei sie ganz unverstellt, schien die Kamera dazu da, eine gegebene Vollkommenheit zu enthüllen, und zwar so nah und klar wie möglich.

Was man sich ebenfalls nicht recht vorstellen kann: was aus Greta Garbo geworden wäre, hätte sie nicht Louis B. Mayer unter Kontrakt genommen, hätte sie nicht exklusiv bei MGM gearbeitet, dem Studio, das den überpersönlichen Glamour pflegte, das den Star zum Artefakt stilisierte und wo sie bis auf die große Ausnahme Lubitsch vorwiegend mit besseren Arrangeuren zu tun hatte. Aber am Gesicht der Garbo feilten ohnehin andere: William Daniels, Kameramann von 18 Garbo-Filmen (das Debakel der *„Frau mit den zwei Gesichtern"*, wonach sie sich 1941 zurückzog, fiel nicht in seine Verantwortung), war der erste, der ihren Schwanenhals entdeckte und die Eignung ihres großflächigen Gesichts für die Großaufnahme, die er, in ihrem ersten amerikanischen Film, THE TORRENT, gebührend herausstellte, zunächst gegen den Willen des Regisseurs Monta Bell. Clarence Sinclair Bull, ihr Leibphotograph bei MGM, entrückte sie auf seinen Standbildern mit kunstvollen Beleuchtungsprozeduren, die Augen, die berühmten sprechenden Augen sind auffällig oft niedergeschlagen unterm schmachtenden Wimpernkranz oder blicken seitlich am Betrachter vorbei. Sie sei das *„seiner selbst nicht bewußt gewordene Gefühl"*, schrieb Franz Blei. Auch wenn sie das Gossenmädchen spielt, entspricht die Garbo noch einem christlich-masochistischen Frauenideal, vom Leid veredelt, zur Passivität strebend in ihren Bewegungen, die sich in der Bewegung nie wohl zu fühlen scheinen. Sie ist die Frau, die bis zum kritischen Punkt nicht weiß, was sie will: *„As you desire me"* die Amnesie, die sie darin befällt, als aktueller Ausdruck einer Grundverfassung.

Die Momente der Preisgabe, des Verzichts, der Todesbereitschaft, sie sind als orgiastische Höhepunkte ihrer Filme denen des Glücks mehr als ebenbürtig. Verführerischer war sie nie als in jenem Liebesnest, wo John Gilbert die Königin zwischen Fellen und loderndem Kamin mit Weintrauben traktiert. Aber unsterblich wurde das Schlußbild von Rouben Mamoulians Film, wo sie windumweht am Bug des Schiffs steht, der sprechende Blick zielt in die Leere. *„Denk an nichts"*, soll ihr vorher Mamoulian gesagt haben, *„Dein Gesicht muß wie ein leeres Blatt Papier sein, damit jeder einzelne Zuschauer darauf schreiben kann."*

Mehr als vierzig Jahre lang hüllte sich die Sphinx in Schweigen. Dann starb sie. Eine mörderische Lebenskonsequenz; aber die Karten waren verteilt, alles andere wäre Pfusch gewesen. Dorian Grays Philosophie, wie für sie erdacht: *„Es ist besser, man unterscheidet sich nicht von seinen Mitmenschen. Die Häßlichen und die Dummen sind in dieser Welt am besten dran. Sie können sich bequem hinsetzen und das Spiel begaffen."*

Brigitte Desalm

Robin Harris (1953 – 18.3.1990)

Wieviele jüngere schwarze Schauspieler fallen Ihnen auf Anhieb ein? Spike Lee, Eddie Murphy, Danny Glover, Richard Pryor und dann wird es schon schwierig. Zumal wir bisher nur bei den Stars waren. Vielleicht kennen Sie namentlich noch den *blaxploitation*-Helden Steve James. Die anderen kennen wir höchstens vom Sehen, und wenn wir ehrlich sind, dann geht es uns bei Schwarzen nicht anders als bei Asiaten, deren Gesichter sich in der Erinnerung oft zu einem einzigen großen Bild vermischen.

Robin Harris kannte ich bis zu seinem Tode nur dem Gesicht nach. Aber sein Gesicht war mir in Erinnerung geblieben, ganz allein, in einem eigenen Gehirnprogramm. Das ist im Grunde nur etablierten Schauspielern oder aber Nebendarstellern mit einer besonders prägnanten Rolle vorbehalten. Harris war ein Schwergewicht, aber er hatte in seiner Karriere keine Haupt- und auch keine Nebenrolle von der spektakulären Art wie, sagen wir, William Hickey in PRIZZI'S HONOR oder Treat Williams in Joyce Chopras SMOOTH TALK. Das liegt natürlich auch daran, daß Robin Harris in gerade einmal fünf Filmen mitgespielt hat.

I'M GONNA GIT YOU SUCKA habe ich verpaßt, seine Rolle in HARLEM NIGHTS bekomme ich nicht mehr so genau zusammen, und Spike Lees neuer Film VARIATIONS ON THE MO' BETTER BLUES ist noch gar nicht uraufgeführt worden. Aber unsterblich wurde der in Chicago geborene und seit fast 30 Jahren in Los Angeles wohnhafte Harris schon allein durch seinen Auftritt als Sweet Dick Willie in Spike Lees DO THE RIGHT THING. Als Sweet Dick Willie hing Harris in Brooklyn auf der Straße herum. Vor der Hitze schützte er sich mit einem viel zu kleinen Sonnenschirm und reichlich Bier. Er tauschte den ganzen Tag lang Zoten mit zwei gleichgesinnten schwarzen Faulpelzen aus, die wir er für viel heiße Luft sorgten und immer für ein paar leere Drohungen gut waren. Seine größte Heldentat bestand darin, dem Vietnamesen von der anderen Seite 6er-Packungen Bier wegzunehmen. Da war er ganz gemächlich und doch gefährlich, ein kleiner fieser Kerl, ein lieber Rassist.

Die Mischung aus Gutmütigkeit und Verschlafenheit wiederholte er, ohne die abgründige Seite, in der schönen schwarzen Hip-Hop-Komödie HOUSE PARTY der Hudlin-Brüder. Da war er der Vater von Kid, dem Jungen, dem stets die Haare zu Berge stehen: fast der Traum von einem Vater und Witwer, bei dem, so sehr er sich auch bemüht, streng mit seinem Sohn zu sein, stets das Verständnis gewinnt. Er war beinahe der einzige Erwachsene in dieser Jugendlichen-Komödie, aber bei seiner Präsenz benötigte es auch sonst niemanden.

Wenn ein(e) Schauspieler(in) stirbt, dann passiert das meist zu einem Zeitpunkt, an dem die Person ohnehin zu alt zum Filmen gewesen wäre. Robin Harris gehört nicht dazu. Seine Zeit war noch nicht gekommen. Ich stelle mir vor, daß es sich bei seinem Tod um einen Programmfehler handelt, um ein Mißverständnis wie in HEAVEN CAN WAIT. Er hatte gewiß noch keine großen Rollen gehabt, und Harris versuchte auch nie, um jeden Preis zu brillieren. Er drängte sich auf, ohne sich vorzudrängeln. Er war ein Team-Schauspieler: einer von vielen. Darin war er einer der Besten. *Mp*

Henry Brandon (1912 – 15.2.1990)

Einer der aufregendsten Männer der Filmgeschichte. Sein Blick trifft einen wie ein Stromschlag. Ein Blick der reinen Sinnlichkeit. Schön und gefährlich. Stark und verletzlich. Jung und ewig. Er war John Waynes Nemesis, er war der Indianerhäuptling Scar in John Fords THE SEACHERS. Er war Quanah Parker in TWO RODE TOGETHER, wieder von Ford. Und dieser Name beschreibt ihn vollkommen. Quanah Parker. Wie eine Melodie, die einen ins Herz trifft. Schwarze, lange Haare, glänzende Haut, blitzende Augen. Das Wilde und das Melancholische in Amerika. Einer, der sich einem einprägt, und den man nie vergißt. Den man fürchtet und den man bewundert. Es war einmal. The beauty and the beast in einem. Wunderbar, irdisch und göttlich: Im Kino.

Er hat alles gespielt, quer durch die Völker, quer durch die Zeiten . Geboren in Berlin als Heinrich Kleinbach, als Kind nach Amerika, in den späten 30ern hat er seinen Namen in Brandon geändert, nach dem Mädchennamen seiner Mutter, Brandenburg. 1934, da war er gerade 21, hat er sein Filmdebüt gegeben als ganz alter Mann, als ganz böser Mann in Laurel und Hardys BABES IN TOYLAND. Silas Barnaby. *The meanest man in toyland.* Er war Republics Serial-Fu Man Chu (1940). Und er hat als Captain Laska Universals Buck Rogers (1939) bedroht. Er war ein Maniac in KILLER AT LARGE (1936) und ein Doppelagent, ein Engländer, ein Deutscher im exzellenten Kriegszeit-Melo EDGE OF DARKNESS (1943). Er hat in Carpenters ASSAULT (1976) mitgespielt. Und er hat noch sibirische Tiger gezähmt in WHEN THE NORDWIND BLOWS (1975).

In *Variety* haben die *Sons of the Desert*, die Laurel und Hardy-Fans eine schöne Anzeige gebracht:

A despicable man, wretched and villainous
our Old Barnaby indeed was friendless.
But wonderful, gentle Henry Brandon
who played him
had a legion of friends that was endless. schi

Aus der Kleinen wird später Natalie Wood in* THE SEARCHERS, *der Schatten ist der von Henry Brandon! Ein druckreifes Foto von ihm haben wir nicht gefunden. Wir dachten, das sagt genug darüber aus, wie sehr er unterschätzt wurde. P.S.: Ein Bild mit ihm liefern wir nach.

UFF

Drei beinahe komplette Filme, die von Unfertigkeiten und dem „unfinished fuck" handeln

■ **Von Claudius Seidl**

Es ist zum Heulen und zum Kotzen zugleich, und das Schlimmste ist: Man kann nichts tun. Man kann nur rückwärts gucken, sich freuen über das, was einmal war, sich ärgern über das, was ist. Und die Blicke und Gedanken wandern wehmütig zurück auf der SPUR DER STEINE. Neulich habe ich mit einem geredet, der fand SPUR DER STEINE auch so gut, und dann haben wir nach Wörtern für unsere Begeisterung gesucht und wie immer, wenn man nicht mit der Schreibmaschine, sondern mit Menschen redet, landeten wir bald bei den Adjektiven, und dann entschlüpfte mit dieses furchtbare Wort „wegweisend". Ein Film von 1966. Ein deutscher Film.

Auch deutsch ist ein Adjektiv, und im Grunde sollten wir uns ja nicht weiter darum kümmern, ob es dem deutschen Film nun gut oder schlecht geht. Es reicht, daß die Deutschen die besten Autos bauen oder die grausamsten Chemikalien kochen oder worauf wir sonst noch so stolz sein können – da müssen wir ja nicht auch noch die besten Filme drehen. Und wenn jetzt Deutschland noch größer und noch deutscher wird, dann müssen wir Kinogänger uns ohnehin an eine neue, subversive Rolle gewöhnen: Müssen internationalistisch gucken, denken, schreiben; müssen Agenten des amerikanischen Kulturimperialismus werden. Denn nie war Indiana Jones so wertvoll wie heute.

Andererseits gibt es natürlich einen Hunger nach deutschen Bildern, nach Erfahrung und Erkenntnis, nach dem unbestechlichen Blick der Kamera auf die deutschen Menschen und die deutschen Verhältnisse – und da ist es schon ein bißchen traurig, wenn der beste deutsche Film des Jahres 1990 schon 24 Jahre alt ist.

Wenn SPUR DER STEINE damals, 1966, in die Kinos der DDR gekommen wäre, so spekulierte neulich Matthias Mattussek in einer Fernsehdiskussion, dann hätten wohl die Straßen gebrannt. Ich bin mir nicht so sicher, aber ich glaube, es hätte zumindest in den Köpfen ein Feuer gegeben und in den Hirnen der Kinogänger, und vermutlich hätten auch unsere westdeutschen Filmer ein Feuer unter ihren sozialkritischen Ärschen gespürt. Und wären sie der SPUR DER STEINE gefolgt, dann wäre wohl vieles anders gelaufen im deutschen Film.

Aber ein Film ist ein Film, und wenn das Licht ausgeht, dann ist der irrealis am Ende und der Indikativ beginnt.

DIE SPUR DER STEINE, das ist ostdeutsche Nouvelle Vague, die alles begriffen hat, was es von den Franzosen zu lernen gab (über die westdeutschen Mißverständnisse gibt es eine kurze Glosse von Norbert Jochum – in FILME –, in der alles drinsteht und die aus Platzgründen hier nicht ausführlich zitiert werden kann).

SPUR DER STEINE, das ist: eine Baustelle als Abenteuerspielplatz; die SED als Mafia-ähnliche Organisation; eine kleine, unspektakuläre Dreiecksgeschichte als Zentrum der Welt.

DIE SPUR DER STEINE ist in dem Bewußtsein gedreht, daß es auf den abenteuerlichen Blick ankommt, um die Welt in ein Abenteuer zu verwandeln. Und daß man für solche Abenteuer kein ausgetüfteltes Drehbuch braucht, keine Leichen, keine Schießereien. Es reicht schon, wenn Manfred Krug einen Polizisten ins Wasser wirft und hinterher in aller Ruhe sein Bier trinkt. Es reicht, wenn die Kamera sich für diesen Helden interessiert, wenn sie seine beiläufigen Gesten genauso ernst nimmt wie sein großspuriges Getue; wenn sie den Menschen folgt und sie begleitet, anstatt sie zu arrangieren, zu observieren, zu beherrschen.

Es gibt Einstellungen in diesem Film, die sind, wie wenn man tief Atem holt. Es gibt Blicke, die beweisen nur, daß die Partei einem vieles verbieten kann, aber nicht, wohin man guckt (und als der Film dann fertig war, hat die Partei doch das Gegenteil bewiesen). Es gibt Szenen, die sind so weit, so großzügig, daß sie ganz automatisch den Blick freigeben auf die Wirklichkeit am Horizont.

DIE SPUR DER STEINE, das ist eine Geschichte, die von drei Menschen handelt, von Liebe, Betrug und Eifersucht; eine Geschichte, die manchmal wahr ist und manchmal auch ein wenig verlogen. Doch selbst wenn die Geschichte sich verirrt in sozialkritisches Pathos und lange, ernste, irgendwie protestantische Dispute darüber, wie der Mensch als solcher beschaffen sei – selbst in jenen Momenten tut diese Geschichte ihren Helden keine Gewalt an, und niemals kann diese Geschichte sich die ganze Leinwand unterwerfen. Denn DIE SPUR DER STEINE ist in schwarzweiß und CinemaScope gedreht, dem gefährlichsten aller Formate.

Auch THE FABULOUS BAKER BOYS ist Nouvelle Vague, obwohl er teuer ist und farbig, voller Stars und voller Glamour. Der Film ist Nouvelle Vague in diesem zärtlichen Sinn, wie Truffaut den Begriff verstand, weil es hier nicht nur um die Wahrheit geht, sondern vor allem um die Liebe, und Steve Kloves, der Regisseur, ist verliebt in seine Personen, seine Schauplätze und in ein paar kleine, populäre Jazz-Songs.

Manfred Krug, Liebling Balla, in **SPUR DER STEINE**

Der Auftritt: Michelle Pfeiffer vor „More than you know".

Der Film ist Nouvelle Vague, weil Michelle Pfeiffer sich zu Rita Hayworth so verhält, wie sich Belmondo in A BOUT DE SOUFFLE zu Bogart verhält, und auch Jeff Bridges ist nicht ganz echt, ist ein Zitat aus vielen anderen Filmen. Aber Nouvelle Vague ist es eben auch, wie Steve Kloves die geborgten Erfahrungen und die Gesten aus zweiter Hand ganz souverän umfunktioniert zu etwas völlig Authentischem.

Worum geht es eigentlich in diesem Film, dessen Handlung man problemlos in drei Sätzen nacherzählen kann? Und woher kommen diese Menschen, wohin werden sie gehen?

Es beginnt, als wäre immer schon alles so gewesen, wie es ist, und also kann alles nur noch schlechter werden. Jeff und Beau Bridges, die fabelhaften Baker Boys spielen auf zwei Flügeln die immergleichen Songs, und so wie diesen Songs längst aller Sinn und aller Zauber abhanden gekommen ist, so verhält es sich auch mit den Baker Boys. Beau war nie ein Genie, aber immer ein Profi, er spult sein Programm ab und macht gute Miene zum leidenschaftslosen Spiel. Jeff ist ziemlich gut, aber auch ziemlich feige; er möchte richtigen Jazz spielen, aber er traut sich nicht, auf ein ordentliches Einkommen zu verzichten, und so ist er melancholisch geworden im Lauf der Jahre, und diese Melancholie steht ihm so gut, wie ihm seine Jacketts stehen, seine langen Haare und die Zigarette im Mundwinkel. Und die verregneten Straßen von Seattle, die steilen düsteren Gassen und die Wolkenkratzer im Hintergrund, die spiegeln auch nur diese Melancholie: Wenn die Häuser Trauer tragen.

Wenn Michelle Pfeiffer auftaucht, um sich als Sängerin bei den Baker Boys zu bewerben, dann wissen wir schon, was passieren wird – und trotz-

Die Verführung: Michelle dehnt und wendet sich, und die Welt dreht sich mit ihr.

dem ist der *suspense* fast unerträglich. Beau Bridges schnauzt sie an, warum sie so spät komme. Jeff Bridges spielt ein paar Akkorde auf dem Piano, noch lustloser als sonst. Und dann haucht Michelle Pfeiffer den ersten Ton, und die Kamera fährt nur ganz langsam heran; denn schneller würden wir diesen Moment gar nicht ertragen: Michelle Pfeiffer entblößt sich, so konsequent und radikal, daß ein Striptease dagegen harmlos wirkte. Michelle Pfeiffer wird engagiert, sie singt mit den Baker Bros, und sie singt wirklich dumme kleine Songs – und auch das ist klug von Steve Kloves. Sie könnte *„Lush Life"* singen *(I used to visit all the very gay places/ Those come what may places/ Where one relaxes on the axis of the wheel of life/ To get the feel of life from jazz and cocktails)*. Sie könnte *„Sophisticated Lady"* singen *(They say into your early life romance came/ And in this heart of yours burned a flame/ A flame that flickered/ And burned away)*. Aber sie singt kleine dumme Lieder, singt *„Makin' Whopee"* und *„Feelings"*, und es ist gut so.

Denn eigentlich geht es darum, wie Michelle Pfeiffer diesen kleinen Songs wieder Leben einhaucht und Sinn und Größe, für ein paar Momente, und mehr als ein paar Momente braucht es nicht, mehr wäre gelogen. *„Feelings"*, das ist wie Petersilie, man kann es bringen, man kann es auch lassen, sagt Michelle Pfeiffer, als diese Momente vorbei sind, und natürlich spricht sie nicht nur von dem gleichnamigen Song.

Und als diese Momente anfangen, da verwandelt Michelle Pfeiffer einen Song in eine Verführung, ein paar hingehauchte Töne in ein Versprechen. Sie hält das Versprechen, Jeff Bridges nimmt sie beim Wort, und am nächsten Morgen sagt sie ganz cool: *„You made a hell of a fire in me. Do you practice that at home?"* (Wenn mir nur einfiele, was sie in TEQUILA SUNRISE zu Mel Gibson sagt nach der Liebe. Es sind andere Worte, aber sie meinen das gleiche, und niemand sagt sowas cooler als Michelle Pfeiffer.)

Früher sagte man UFF, wenn es nicht zum Höhepunkt kam, denn UFF war eine Abkürzung für *unfinished fuck* – und ein klassisches Rezept für Komödien. Es war ein raffiniertes Rezept, die Auflagen der Zensur zu erfüllen (und den Zensor trotzdem unbefriedigt zu lassen). Es war aber vor allem ein Mittel der Verführung: Weil den Helden versagt blieb, was auch dem Zuschauer versagt blieb, womit beide gleichsam auf ein identisches Lustniveau gebracht wurden. Wilders SEVEN YEAR ITCH funktioniert nach dem UFF-Prinzip. Jede Menge 30er-Jahre-Komödien funktionieren nach diesem Prinzip – und Kathryn Bigelows BLUE STEEL funktioniert ebenso. Nur daß BLUE STEEL keine Komödie ist. Sondern ein Kriminal- und Monsterfilm.

Liebe ist so blau wie Stahl, so rot wie Blut, so kalt wie der Tod. Liebe ist eigentlich gar nicht möglich in dieser Welt, in dieser Stadt, in diesen großen Häusern von New York, welche die Gewalt ausschwitzen wie Abwasser, das durch die Rinnen fließt. Liebe ist nur möglich als Gewaltakt, als gigantische und blutige Perversion. Denn in Kathryn Bigelows Inszenierung gibt es keinen Raum für Alternativen, keine Möglichkeit zur Distanzierung. Diese Inszenierung ist ausschließlich und apodiktisch, sie tut unseren Augen Gewalt an und mehr noch unseren Gefühlen.

Der Anfang einer Karriere.

Jamie Lee Curtis ist eine junge New Yorker Polizistin, sehr brav und ganz unverdorben. Ron Silver ist ein Börsenmakler, sehr reich und ziemlich weltläufig. Die beiden begegnen einander zum erstenmal in einem Supermarkt, aber da hat Curtis andere Probleme, da hat sie keine Zeit, auf attraktive Männer zu achten, da muß sie einen Räuber in Schach halten, und als der Mann zum Revolver greift, da schießt sie ein ganzes Magazin in seinen Bauch. Ron Silver liegt derweil am Boden, ist ganz naß vor Angst und Entsetzen und findet doch den Mut, sich den Revolver des Erschossenen zu grabschen.

Damit beginnt die erste Liebesgeschichte, die zwischen Mann und Revolver. Wir erfahren nicht, was in Ron Silver vorgeht, der ja offenbar bislang ein eher anständiger und durchaus harmloser Bürger war. Wir sehen nur, wie er eines Nachts den Revolver zückt und irgendeinen Passanten über den Haufen schießt. Das wird er in Zukunft immer wieder tun, die Mordlust ist erwacht in ihm, wir wissen nicht warum, er weiß es vermutlich auch nicht, und das ist das Furchtbare an dieser Rolle: Das Irrationale nimmt Gestalt an, das Unerklärliche spaziert durch die New Yorker Nacht. Noch furchtbarer aber ist die Vorliebe des Täters, den Namen Megan (so heißt Jamie Lee Curtis im Film) in die Patronen zu ritzen. Seine Liebe ist so heiß wie blauer Stahl.

Jamie Lee Curtis hat einmal auf die Frage, warum sie zur Polizei gegangen sei, so geantwortet: „Ich liebe es, Menschen zu erschießen." Und jetzt hat sie wirklich ein Magazin leergeschossen, das treibt sie in eine seriöse Identitätskrise, und ausgerechnet jetzt lernt sie diesen Mann kennen, der so freundlich und so zuvorkommend ist und auch ganz attraktiv; der sie verwöhnt und der ihr hilft, durch die leeren Nächte zu kommen. Wir Zuschauer aber wissen, daß dieser Mann der Killer ist – und als Jamie Lee Curtis es endlich auch erfährt, da kommt diese Travestie einer Liebesgeschichte erst richtig in Schwung.

Von nun an gibt's Kugeln statt Küsse, der *unfinished fuck* läuft auf ein Blutbad hinaus, und wenn die Polizistin den Mörder endlich erledigt, da tut sie das mit soviel Lust und Leidenschaft, daß einem auch im Kino die Sinne durcheinander geraten. Und man fragt sich, wie steht es wohl mit der eigenen seelischen Gesundheit. Und woher weiß ich, ob nicht morgen auch in mir die Mordlust erwacht.

BLUEE STEEL hat Schwächen, ist manchmal unkonzentriert und manchmal inkonsequent (wenn, zum Beispiel, Ron Silver einmal seine eigene Krankheit analysiert). Aber trotzdem ist es der Film, der uns gerade noch gefehlt hat, und vermutlich sehen das die weiblichen Kinofans genauso. Denn die Waffen der Frauen sind die Waffen der Männer, und das Kino der Frauen ist, wenn es erst einmal richtig auf Touren kommt, noch härter als das Kino der Männer. BLUE STEEL ist auch ein Versprechen.

Das Ende eines Lebens.

SPUR DER STEINE

DDR 1966 – Regie: Frank Beyer – Produktionsleitung: Dieter Dormeier (im Auftrag der DEFA) – Buch: Karl-Georg Egel und Frank Beyer (nach dem gleichnamigen Roman von Erik Neutsch) – Dramaturgie: Günter Mehnert, Werner Beck – Kamera: Günter Marczinkowski – Schnitt: Hildegard Conrad-Nöller – Ton: Werner Dibowski
Darsteller: Manfred Krug (Hannes Balla), Krystina Stypulkowska (Synchronsprecherin Jutta Hoffmann), Eberhard Esche (Werner Horrath); Johannes Wieke, Werner Richter-Reinick, Hans-Peter Minetti, Walter Jupé, Ingeborg Schumacher, Gertrud Brendler, Helga Göring.
L: ca. 135 Minuten (die Originallänge ist mit 150 Minuten beziffert, aber die Vorführung bei den Berliner Filmfestspielen war wesentlich kürzer) – F: 35mm/1:2.35/CinemaScope/Schwarz-Weiß – Ur-Aufführung: 15.6.1966 (Eröffnungsfilm der 8. Arbeiterfestspiele im Babelsberger Thalia-Theater); Erst-Aufführung in Ost-Berlin: 30.6.66; Verbot des Films: 6.7.66; Wieder-Auffuhrung: November 1989 (Ost-Berlin, Kino International); Deutsche Erst-Aufführung: 15.2.1990 (Berliner Filmfestspiele, Wettbewerb außer Konkurrenz) – Kinostart: 10.5.1990

THE FABULOUS BAKER BOYS

USA 1989 – Regie & Buch: Steve Kloves – P: Paula Weinstein & Mark Rosenberg (a Gladden Entertainment presentation of a Mirage production); ExP: Sydney Pollack & Ken Ryan; CoP: Bill Finnegan – K: Michael Ballhaus – M: Dave Grusin – S: William Steinkamp – T (Dolby): Stephan von Hase – Production Design: Jeffrey Townsend
D: Michelle Pfeiffer (Susie Diamond), Jeff Bridges (Jack Baker), Beau Bridges (Frank Baker); Elie Raab (Nina), Jennifer Tilly (Monica Moran)
L: 114 Minuten – F: 35mm/1:1.85/Farbe (Deluxe Color) – UA: 13.10.1989 (858 Kinos. USA: Einnahmen am ersten Wochenende: 3.3 Mio. Dollar) – DEa: 26.4.1990 – Budget: $ 12.2 Mio. – Einnahmen: $ 18 Mio.

BLUE STEEL

USA 1990 – Regie: Kathryn Bigelow – P: Edward Pressman & Oliver Stone (a MGM Pictures release of a Vestron Films production) – B: Bigelow & Eric Red – K: Amir Mokri – M: Brad Fiedel – S: Lee Percy – T (Dolby): Thomas Brandau – PD: Toby Corbett – Casting: Risa Bramon & Billy Hopkins
D: Jamie Lee Curtis (Megan Turner); Ron Silver (Eugene Hunt); Clancy Brown (Nick Mann), Louise Fletcher, Philip Bosco, Elizabeth Pena, Kevin Dunn, Richard Jenkins
L: 102 Minuten – F: 35mm/1:1.85/Farbe (Technicolor) – UA: Januar 1990; DEa: 11.2.1990, Berlinale (Panorama); AKSt: 16.3.1990 (1307 Kinos; Einnahmen am ersten Wochenende: 2.9 Mio. Dollar) – DKSt: 26.4.90 – Budget: $ 13 Mio. – Einnahmen (bisher): $ 8 Mio.

Always

Regie: *Steven Spielberg.*
Darsteller: *Richard Dreyfuss, Holly Hunter, John Goodman.*

Was ist heute gewagt im Kino? Ein Hochhaus, das in Fetzen fliegt? Zombies am Glockenseil? Ein Liebesakt auf dem Wasserbett, aus Untersicht mit Dolby-verstärktem Ton gefilmt? Nein, gewagt ist es, wenn mitten in verkohlter Landschaft der ganz in Weiß gekleidete Altstar Audrey Hepburn erscheint und mit süßlichem Lächeln behauptet, ein Engel zu sein. Wenn Richard Dreyfuss als tollkühner Pilot einer Löschstaffel in den Wäldern von Montana von der weißen Dame hören muß, er sei ebenfalls ein Geist, worauf er sich setzt, auf den erstbesten Baumstumpf, und die Dame ihm das schüttere Haar zu kämmen beginnt.

Dem zuzusehen ist regelrecht *shocking*. Wie Beten in der Peepshow. Soviel Häme ist denn auch noch nie über Steven Spielberg ausgegossen worden wie über ALWAYS.

Und dabei ist dieser Regisseur ein Lieblingsziel billiger Dauerpolemik.

ALWAYS, das ist wirklich purer Spiritismus, Geisterbeschwörung, wobei zu bedenken ist, daß Kino nie etwas anderes tut als Schatten zu Scheinleben zu erwecken. In diesem Fall ist es die Beschwörung in einem Geisterhaus, dem des alten Hollywood, Spielbergs wahrem Himmelreich. Es ist ein Spiel mit Echos, Doppelgängern, Spiegeln. Mit soviel Pietät und liebevoller Verehrung ist wohl noch nie ein Remake gedreht worden wie dieses zu Victor Flemings A GUY NAMED JOE aus dem Jahr 1943, einem patriotischen Weltkrieg-II-Fliegerfilm, zu dem ausgerechnet Dalton Trumbo das Drehbuch schrieb, der ein paar Jahre später bekanntlich als einer der aufrechten *„Hollywood Ten"* wegen Verweigerung der Aussage vor dem Ausschuß für unamerikanische Umtriebe mit Berufsverbot und Gefängnis bestraft wurde.

Statt Bomberstaffel nun also Brandbekämpfung. Dreyfuss, der beim Versuch, einem Freund das Leben zu retten, seines verliert, wird von der weißen Audrey zum Schutzengel eines Neulings abkommandiert, der fliegt wie eine bleierne Ente. Und ausgerechnet dieser Schutzbefohlene versucht Dreyfuss' Mädchen zu trösten, Holly Hunter, die auf dem Kontrollturm Dienst tut. Nun müßte ein Kampf zwischen spiritueller Pflicht und unausgerotteter menschlicher Neigung entbrennen, müßte die eine Liebesgeschichte die andere spannend überlagern. Aber das größte Problem dieses Films ist, daß Spielberg die Balance zwischen Magie und Alltäglichkeit diesmal nicht herzustellen weiß, und so kann die ganze Geschichte nicht funktionieren.

Komik und eine erwachsene Liebesbeziehung, das sind beides Gebiete, die ihm fremd sind. Wenn er die irdische Beziehung zwischen Holly Hunter als Dorinda und Pete/Richard Dreyfuss darzustellen versucht, in einer häuslichen Szene, und sich an schwellenden Kissen und Nervenausbrüchen entlanghangelt, glaubt man den beiden kein Wort. Und wenn es komisch wird, in Szenen etwa mit dem Schwergewicht John Goodman als Petes Kumpel, möchte man am liebsten wegsehen, was natürlich nicht am Schauspieler liegt und auch nicht an der handwerklichen Meisterschaft, mit der die Bilder entworfen, die Szenen gebaut sind.

Vielleicht fing alles schon mit der Besetzung an. Dreyfuss, der einst dem Weißen Hai entrann und für Spielberg dann die unheimliche Begegnung der dritten Art durchstand, ist kein Allerweltstyp. Er wirkt ja längst schon wie ein guter Geist des Kinos, ein bißchen verschmitzt, eine Art gereifter Puck von Hollywood. In ALWAYS ist er schon zu Lebzeiten eine schemenhafte Figur, auf deren Schulter man die schwere Hand von „Joe" Spencer Tracy, seinem Vorgänger, zu spüren vermeint.

So hat in diesem Film eben jeder seinen guten Geist, nur Spielberg war verlassen. Holly Hunter, tapfer, tough und sauber, verdoppelt das Problem der Schwerelosigkeit. Und von der weißen Audrey wollen wir schweigen, aus Pietät.

Es ist also ein ungemein trauriger Film, obwohl er mit einem Happy-End-Bild schließt. Denn nichts ist enttäuschender, als hervorragende Ansätze und Vorsätze, die sich so paralysieren. Das Beste sind die Flugzeuge, die für die Brandbekämpfung umgerüsteten schweren Bomber und Aufklärungsflugzeuge aus dem Zweiten Weltkrieg, die Wasser aus Seen schlürfen und dann anderswo ausspucken können. Der eindrucksvollste Waldbrand ist kein Trick, sondern Dokument, von der Brandkatastrophe im Yellowstone Park 1988.

Und die einzige überzeugende Liebesszene zwischen Pete und Dorinda, das ist nicht der krampfige bunte Abend im Camp, der mit Tanz im Hochzeitskleid endet. Das ist der Flug der beiden durch die endlose Feuerwand, Dorinda am Steuer, Pete, der gute Geist, hinter ihr. Die alte Maschine, die aus einer anderen Zeit kommt, scheint wieder dorthin zurück zu streben, durch den Zeittunnel vorn im Zentrum des Feuers. Die beiden wissen es, und sie sind in diesem Moment wirklich ein Liebespaar, sind so sehr eins, wie sie es nie waren und nie mehr sein werden. Am anderen Ende des Tunnels warten die Geister Hollywoods, um die beiden in Empfang zu nehmen, Tracy und Van Johnson und Irene Dunne. Aber dann begeht Steven Spielberg den Verrat, den man ihm am allerwenigsten verzeiht, uns dieses einzig mögliche Ende zu versagen und Dorinda wieder zurückzuschicken, ins Leben und in die Arme des banalen Glücks.

Brigitte Desalm

ALWAYS
USA 1989 – Regie: Steven Spielberg – P: Spielberg, Frank Marshall, Kathleen Kennedy (a Universal Pictures release of a Universal/United Artists presentation from Amblin Entertainment); CoP: Richard Vane – B: Jerry Belson (ohne Credits: Diane Thomas, John Patrick Shanley, Ronald Bass, Tom Stoppard); basierend auf dem Drehbuch von Dalton Trumbo für den Film A GUY NAMED JOE von Victor Fleming (1943), adaptiert von Frederick Hazlitt Brennan nach einer Originalgeschichte von Major Chandler Sprague und David Boehm – K: Mikael Salamon – M: John Williams – T (Dolby/THX): Willie Burton – Ton-Design: Ben Burtt – PD: James Bissell – F/X: Industrial Light & Magic; Supervisor: Bruce Nicholson – Aerial Sequence Design: Joe Johnston – Casting: Lora Kennedy
D: Richard Dreyfuss (Pete Sandich), Holly Hunter (Dorinda Durston), John Goodman (Al Yackey), Brad Johnson (Ted Baxter), Audrey Hepburn, Roberts Blossom, Keith David
L: 121 Minuten – F: 35mm/1:1.85 (Panavision)/Farbe (Deluxe color) – UA: 22.12.1989 (1016 Kinos, USA; erstes Wochenende: $ 3,7 Mio.; zweites Wochenende: $ 7,1 Mio. in 1090 Kinos) – DEa: 5.4.1990 – Budget: 31 Mio. Dollar – Einnahmen: $ 42 Mio.

Der Staatsanwalt hat die Argumente und die Beweise – die Verteidigerin eine Methode, sie wertlos erscheinen zu lassen.

Music Box

Regie: *Costa-Gavras.* **Buch:** *Joe Eszterhas.*
Darsteller: *Jessica Lange, Armin Müller-Stahl, Frederic Forrest.*

Was wissen wir von unseren Eltern? Ann Talbot ist eine engagierte, gerissene Verteidigerin, und als ihr Vater, Michael J. Laszlo, beschuldigt wird, bei seiner Einwanderung in die Vereinigten Staaten falsche Angaben gemacht zu haben, besteht für sie kein Zweifel daran, daß eine Verwechslung vorliegt. Laszlo soll vor fast vierzig Jahren, in Ungarn zum Ende des Zweiten Weltkrieges hin, ein Kriegsverbrecher, ein Handlanger der SS und ein ausgemachter Sadist gewesen sein. Aber Laszlo war Ann und ihrem Bruder (Michael Rooker) immer ein guter Vater, er war ein harter Arbeiter, er ist ein sorgender Großvater und hat eine positive Lebensauffassung. Armin Müller-Stahl spielt Michael J. Laszlo, und das Stahl steht auch für seine glasklaren, undurchdringlichen blauen Augen. Sie wirken wie die Oberfläche eines dunklen Meeres. Ann Talbot taucht in ihre Abgründe hinab.

Anfangs sieht es gar nicht danach aus. Ann muß gar nicht die gefühlige Tochter spielen, um den Fall zu ihren Gunsten zu wenden. Bei den ersten Verhören mit den Zeugen der Staatsanwaltschaft interessiert sie sich gar nicht für den Inhalt der Aussagen. Ihre gesamte Konzentration richtet sich darauf, die Zeugen unglaubwürdig erscheinen zu lassen. Sie fragt nach der Erinnerung und deckt verbotene (wenn auch harmlose) Unterredungen zwischen Zeugen auf. Sie übertrumpft die Stärke der Aussagen, indem sie die Schwächen der Zeugen bloßlegt. Die Wahrheit und nichts als die Wahrheit – das ist für Ann in diesem Fall lange Zeit nicht einmal eine Nebensache.
Gleich zu Beginn hatte Ann den Staatsanwalt Burke (Frederic Forrest) zum Essen eingeladen und ihm, nach harmlosen Vorgeplänkel, in seine tiefste persönliche Wunde gestoßen, nur um ihm klarzumachen, wie hart sie ist. Sie schaut ihm dabei direkt in die Augen, wie ein Boxer, der die Wirkung seiner Treffer überprüft. Jessica Lange hält den Kopf anfangs betont nach oben, aber nicht etwa, weil sie eine Schwäche verdecken will. Sie ist sich ihrer Sache einfach so sicher. Erst wenn ihre Zweifel stärker werden, senkt sich ihr Blick, und die Augen meiden den direkten Kontakt. Sie würden sie verraten.
Wie genau kennen wir die Wahrheit, wie genau die Menschen, die wir lieben? Das ist ein Leitthema, das sich durch drei Filme zieht, die Joe Eszterhas für die Leinwand geschrieben hat: JAGGED EDGE (inszeniert von Richard Marquand), sowie, jeweils für Costa-Gavras, BETRAYED (mit Debra Winger und Tom Berenger) und MUSIC BOX. Costa-Gavras' Filme sind Dramen, die persönliche Schicksale mit politischen Kriminalfällen verbinden, über Menschen, die in detektivischer Kleinarbeit eine andere Seite in einem Geliebten zu Tage bringen. BETRAYED handelte vom kaum versteckten Rassismus im mittleren Westen Amerikas. Costa-Gavras fuhr dafür Hakenkreuze, Gewehre und Leichen auf. So wurde alles etwas zu deutlich und in seiner Spekulation zu spektakulär. MUSIC BOX hat das nicht nötig. Kein Blut, keine Leichen, nicht einmal ein übertriebener Gefühlsausbruch. Costa-Gavras und Eszterhas beweisen, daß die Suggestion von Gewalt oft viel grausamer ist als ihre Darstellung. So gibt es auch keine Rückblenden, denn die Vorstellungen, die die Zeugenaussagen beim Betrachter auslösen, sind nicht nur schrecklich genug, sondern auch schlimmer als jedes Bild hätte sein können.

Eine Reise in die Vergangenheit

Weil wir uns diese Bilder immer ausmalen können, ist MUSIC BOX kein Gerichtsdrama wie jedes andere. Patrick Blossiers Kamera bleibt ganz sachlich in den Gerichtsszenen, sie akzentuiert beinahe unmerklich mit leichten Fahrten, hält sich aber sonst zurück. Nur einmal, in Budapest, wagt sie ein völlig eigenständiges Bild: ein Bild der Donau in leichter Zeitlupe, wo Anns Vater Lebende und Tote hineingeworfen, wo der blaue Fluß sich rot gefärbt haben soll. Da erinnert man sich, unter anderem, an Müller-Stahls Augen und an die Geheimnisse, die sie verbergen.
Am Ende kommt die Wahrheit ans Licht, und Ann verliert ihren Vater. Es geht dabei nicht bloß um Gerechtigkeit, auch nicht ums Rechthaben. Es geht darum, Fehler nicht zu wiederholen. Wenn die Vergangenheit schon nicht mehr zu ändern ist, dann muß wenigstens versucht werden, die Zukunft zu verbessern. Eszterhas und Costa-Gavras geht es nicht so sehr um die Verurteilung von Anns Vater (deshalb ist ihre Handlung auch nicht „obszön"), sondern um die Rettung ihres Sohnes. Dem Vater ist nicht mehr zu helfen, dem Sohn schon. Deshalb hört MUSIC BOX, wie auch BETRAYED, mit dem Bild der Mutter und des Kindes auf. *Milan Pavlović*

MUSIC BOX
USA 1989 – Regie: Costa-Gavras – P: Irwin Winkler (a Tri-Star pictures release of a Carolco Pictures presentation of an Irwin Winkler production) – B: Joe Eszterhas – K: Patrick Blossier – M: Phillippe Sarde – T (Dolby): Pierre Gamet – PD: Jeannie Claudia Oppewall – Casting: Mary Goldberg, Pam Dixon
D: Jessica Lange (Ann Talbot), Armin Müller-Stahl (Mike Laszlo), Frederic Forrest (Jack Burke), Donald Moffat, Lukas Haas, Michael Rooker, Cheryl Lynn Bruce
L: 123 Minuten – F: 35mm/1:1,85 (Panavision)/Farbe – UA: 24.12.1989 (3 Kinos, USA) – DEa: 10.2.1990, Berlinale (Wettbewerb, später Gewinner des Goldenen Bären) – KSt: 12.4.90 – Budget: 18 Mio. Dollar – Einnahmen: $ 5.6 Mio.

SEHENSWERTE PREMIEREN

„Goodfellas" von Martin Scorsese (13.9.); **„Diner"** von Barry Levinson (Herbst); **„Die fabelhaften Baker Boys"** von Steve Kloves; **„Spur der Steine"** von Frank Beyer; **„Always"** von Steven Spielberg; **„Pretty Woman"** von Garry Marshall (5.7.); **„Everybody Wins"** von Karel Reisz; **„Music Box"** von Costa-Gavras; **„Internal Affairs"** von Mike Figgis; **„Die Liebe eines Detektives"** von Alan Rudolph (2.8.); **„Drugstore Cowboy"** von Gus Van Sant (28.6.); **„Todfreunde"** von Curtis Hanson (21.6.); **„The Hunt for Red October"** von John McTiernan (9.8.); **„Things Change"** von David Mamet; **„House Party"** von Reginald Hudlin; **„Blaze"** von Ron Shelton; **„Internal Affairs"** von Mike Figgis; **„Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten"** von Wim Wenders; **„Roger & Me"** von Michael Moore.

PRETTY WOMAN. Eine märchenhafte Komödie über zwei Menschen, die die unbekannte oder verdrängte Seite im anderen zum Leuchten bringen. Natürlich ist das ziemlich unwahrscheinlich, aber darum geht es nicht. Garry Marshall zaubert aus Klischees neue Wahrheiten. Richard Gere beweist, wie zuletzt in INTERNAL AFFAIRS, daß er einen Film auch ganz ohne Faxen tragen kann. Hector Elizondo hat, nach all seinen kleinen Auftritten bei Marshall, eine wundervolle Nebenrolle als Hoteldirektor des *Regent Beverly Wilshire*. Und Julia Roberts, mit ihren unverschämt langen Beinen und lüsternen Lippen, ist ein *knockout*. Sie spielt ihre Rolle ganz wie die es verlangt: naiv, natürlich, wie neugeboren. Es gibt zwei oder drei Szenen im Film, in denen Julia Roberts den Zuschauer glauben macht, etwas ganz Neues, noch nie Dagewesenes zu sehen: Einmal greift sie nach einem Diamantencollier, das Gere ihr in einer Schachtel hinhält; in dem Moment, in dem sie es schüchtern, fast weltabwesend berührt, klappt Gere den Deckel zu, und sie erschrickt auf eine Art, die man noch nicht gesehen hat: Julia Roberts gelingt es, daß wir den Deckel spüren, und ihr Lachen ist unseres. So ist der ganze Film: er macht selbst aus abgestandenen Ideen kleine Wunder.

BAD INFLUENCE. So schnell ist Hollywood: Curtis Hansons Film ist bereits das erste Remake von SEX, LIES, AND VIDEOTAPE. Mit einer verblüffend ähnlichen Geschichte, mit einem größeren Budget und mit demselben Hauptdarsteller. Nur ist James Spader diesmal nicht der Auslöser, sondern der Erlöste, nicht der Täter, sondern das Opfer. Ausgerechnet Rob Lowe, der im vergangenen Jahr ja seine eigenen Erfahrungen mit der Wahrheit des Sex auf Video gemacht hat, filmt den karrieregeilen Yuppie Spader beim Sex und bringt damit die Geschichte richtig ins Rollen. Spader will nicht heiraten, schon vergrault Lowe die Freundin; Spader hat beim Job einen Konkurrenten, schon bald ist der aus dem Rennen. Lowe ist einer, der alles ermöglicht, einer, der seinen Spaß hat, bevor er ernst macht (und Blut fließt). Er ist ebenso sehr Teufel wie Therapeut: er zeigt Spader, was immer schon in ihm steckte. Der Preis aber, den er für diese Dignose verlangt, ist für Spader beinahe zu hoch.

LOVE AT LARGE. Ein neues Verwirrspiel von Alan Rudolph, ausnahmsweise ohne Keith Carradine und Genevieve Bujold! Tom Berenger und Elizabeth Perkins spielen Detektiv: sie geben vor, nach Fakten und Beweisen zu forschen, aber in Wahrheit suchen sie nur die Liebe. Berenger chargiert zu Beginn so sehr, daß man Schlimmes befürchten muß. Aber dann gelingt Rudolph ein wunderbarer Trick: Berenger verfolgt den falschen Mann und findet dadurch einen richtigen Fall. Und die Figuren, die wir mit ihm und mit der ihm folgenden Perkins kennenlernen (u.a. Kate Capshaw und Annette O'Toole), erzählen aufregende Geschichten. Mehr darüber im nächsten Heft.

Premieren 1990

Michael Althen	Ulrich von Berg	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
		●●●●	●●●●	–	●●●●	ALWAYS von Steven Spielberg
●●●●	†	●	○●	●●	●●	AUFZEICHNUNGEN ZU KLEIDERN UND STÄDTEN von Wim Wenders
					●●	BAD INFLUENCE von Curtis Hanson
	●●	●●●	●●		●●	BLAZE *(Eine gefährliche Liebe)* von Ron Shelton
●●●	●●●	●	●●●	○	○●	BLUE STEEL von Kathryn Bigelow
●●	○	●	●●●	●●●	●●●	BORN ON THE FOURTH OF JULY *(Geboren am 4. Juli)* von Oliver Stone
●●	○○○	●●●	●●●	○●	●●	CASUALTIES OF WAR *(Die Verdammten des Krieges)* von Brian De Palma
		●●●	●●●	●●		CONTE DE PRINTEMPS *(Frühlingserzählung)* von Eric Rohmer
●●●		●●	●●●	●●●	●●	CRIMES & MISDEMEANORS *(Verbrechen und andere Kleinigkeiten)* von Woody Allen
●●●	○○		!			DEAD BANG *(Kurzer Prozeß)* von John Frankenheimer
●●●●●	○○	●●●	●●●●●	–	●●	DEAD POETS SOCIETY *(Der Club der toten Dichter)* von Peter Weir
●●●●●	●●	●●●	●●●●●	●●●	●●●●●	DINER von Barry Levinson
○○	●		–	●	●	DRIVING MISS DAISY *(Miss Daisy und ihr Chauffeur)* von Bruce Beresford
●●●	●	●●			●●	DRUGSTORE COWBOY von Gus van Sant
●●●●	●●●●	●●●		–	●●	ENEMIES, A LOVE STORY *(Feinde, eine Liebesgeschichte)* von Paul Mazursky
	●●		○	●		ES IST NICHT LEICHT, EIN GOTT ZU SEIN von Peter Fleischmann
	○○	●●●●	●●	●●●	●●	EVERYBODY WINS von Karel Reisz
●●●●●	●●●●	●●●	●●●●	●●●	●●●●	THE FABULOUS BAKER BOYS *(Die fabelhaften Baker Boys)* von Steve Kloves
●●●	–		●●●●	–	–	FAMILY BUSINESS von Sidney Lumet
		●●	●●	●●	●●	FAT MAN AND LITTLE BOY *(Die Schattenmacher)* von Roland Joffé
●		●●	!	○○	○○○	THE FOURTH WAR *(Powerplay)* von John Frankenheimer
		●	–	●●	●●	GHOSTBUSTERS II von Ivan Reitman
	!		○		○	GLORY von Ed Zwick
					●●●●●	GOODFELLAS von Martin Scorsese
	–	○●	○○	●		THE HANDMAID'S TALE *(Die Geschichte einer Dienerin)* von Volker Schlöndorff
○○					○○	HARLEM NIGHTS von Eddie Murphy
●●●	●●●●●	●●●	●●●		●●	HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER von John McNaughton
●		●●	●●●		●	HISTOIRES D'AMÉRIQUE *(Geschichten aus Amerika)* von Chantal Akerman
					●●	THE HUNT FOR RED OCTORBER *(Jagd auf „Roter Oktober")* von John McTiernan
					○○[1]	IMMEDIATE FAMILY *(Second-Hand Familie)* von Jonathan Kaplan
●●●	●●●	●●●●		●●	●	INTERNAL AFFAIRS von Mike Figgis
●●●●			!	○	●	JESUS DE MONTREAL *(Jesus von Montreal)* von Denys Arcand
					○○	JOE VERSUS THE VOLCANO von John Patrick Shanley
●●●	–		●●●	–	–[2]	JOHNNY HANDSOME von Walter Hill
●		●●●		●	●	LEVIATHAN von George Pan Cosmatos
●●	●●		!	○	○	LOCK UP von John Flynn
					●●●	LOVE AT LARGE *(Die Liebe eines Detektives)* von Alan Rudolph
●	○○		!	●	●●	MAJOR LEAGUE *(Die Indianer von Cleveland)* von David S. Ward
		●●	●●●			MALENKAJA VERA *(Die kleine Vera)* von Vassilij Pičul
●●●●			!			MILOU EN MAI *(Eine Komödie im Mai)* von Louis Malle
●●●					○	MOUNTAINS OF THE MOON *(Land der schwarzen Sonne)* von Bob Rafelson
●●		●●	●●	●●	●●●	MUSIC BOX von Costa-Gavras
●●●			●●		●●●	MY LEFT FOOT *(Mein linker Fuß)* von Jim Sheridan
		●●●				NEAR DEATH von Frederick Wiseman
		●●			○	A NIGHTMARE ON ELM STREET 5: THE DREAM CHILD von Stephen Hopkins
●●	○○		●●	○	○[3]	THE PACKAGE *(Die Killer-Brigade)* von Andrew Davis
					●●●●	PRETTY WOMAN von Garry Marshall
					○○○	REVENGE von Tony Scott
	○●	○		●●	●●●	ROGER & ME von Michael Moore
					●●●	SALUTE OF THE JUGGER *(Die Jugger)* von David Ward Peoples
		†	○○○	●	●	DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN von Michael Verhoeven
			●●●●	●●		SCHWARZER REGEN von Shohei Imamura
●●●	–	●●	●●●	●●●	●●●	SEA OF LOVE *(Melodie des Todes)* von Harold Becker
				●[5]	○[6]	SHE-DEVIL *(Die Teufelin)* von Susan Seidelman
●●●		●●●	●●●●	●●●●	●●●●	SPUR DER STEINE von Frank Beyer
		●●				STANLEY & IRIS von Martin Ritt
●	†	†		○○	○	STEEL MAGNOLIAS *(Magnolien aus Stahl)* von Herbert Ross
●		●●●	○●		○	TANGO & CASH von Andrej Konchalovsky
●●●	●	●●		●	●●	THINGS CHANGE *(Der Weg ins Glück)* von David Mamet
●●●●	●●	●	!		!	LA VIE ET RIEN D'AUTRE *(Das Leben und nichts anderes)* von Bertrand Tavernier
●●	†	○	●●●●	●●●	●●●	WAR OF THE ROSES *(Der Rosenkrieg)* von Danny De Vito
					○○○	WE'RE NO ANGELS *(Wir sind keine Engel)* von Neil Jordan
				–	–	WHITE HUNTER, BLACK HEART *(Weißer Jäger, schwarzes Herz)* von Clint Eastwood

Erklärungen:
●●●●● = außerordentliches Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig; – = enttäuschend; ○ = mäßig; ○○ = langweilig; ○○○ = bodenlos; † = hat der Bewerter sich erspart; ! = leider verpaßt

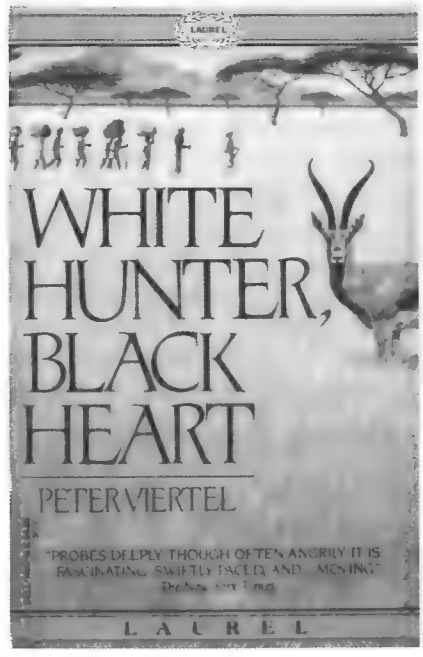
Anmerkungen: 1 Mary Stuart Masterson ●●; 2 Cast ●●●; 3 Tommy Lee Jones ●●; 5 wegen Meryl Streep; 6 M.S. ●●●

Die größte Qualität von Clint Eastwoods WHITE HUNTER, BLACK HEART ist Peter Viertels gleichnamiges Buch, auf dem der Film basiert (englisch bei *Laurel Dell* im Paperback für $ 4,95, deutsch bei der *Schweizerischen Verlagsanstalt*). Das Buch erzählt vom langsamen Tod einer langen Freundschaft, der zwischen einem Regisser und einem Drehbuchautor – John Huston und Peter Viertel (im Buch und im Film heißen sie John Wilson und Pete Verrill). Die Handlung spielt in England und in Afrika, die notwendige Nebensache ist die Vorbereitung des Films THE AFRICAN QUEEN, die Hauptsache aber ist das Jagen. Hustons Obsession wird das Erlegen eines Elefanten. Dafür nimmt er jede Strapaze in Kauf, nur deswegen will er den Film überhaupt drehen. (Nach der Lektüre versteht man auch das Gefühl der Nachlässigkeit, das THE AFRICAN QUEEN verströmt.) Es ist eine Reise ins Herz der eigenen Finsternis.
Das Buch, ruhelos und doch klar, weitschweifend und doch präzise, geschwätzig, aber immer eloquent, handelt von weit mehr als Freundschaft: Es geht um die Arten zu leben und sterben, zu arbeiten und arbeiten zu lassen, es geht um das Ausnutzen von anderen, die Verantwortung sich selbst und anderen gegenüber. Es dauert lange, bis das alles zur Sprache kommt.

I left the table and walked slowly down the road out of camp. I felt disgusted: partly with myself, partly with Wilson. I had to get away from as quickly as possible. I couldn't stand to hear his taunting voice any longer, couldn't bear to watch his victims squirm in front of him. I remembered how much I had liked him, and that somehow made it worse. A few minutes later I heard footsteps behind me, and Wilson appeared out of the darkness.
"What's the matter, kid?" he asked aggressively.
"Nothing's the matter. Just taking a walk."
"You're a goddam liar."
"Sure I am," I said. "It's a good way to be."
"Whyn't you speak your piece, for crissake? You're stewing like a dame who's just been kicked out of bed."
"What would be the point?"
"No point. Just be nice to see you behaving like a man for a change."
"All right," I said. "You asked for it. I think you're either nuts, or the most egocentric, irresponsible son of a bitch I've ever met. You're like a spoiled kid who hasn't gotten his piece of candy. A Hollywood brat. You smile and coo at whoever happens to promise you what you want. You kiss their ass, and crawl all over them, and if they can't deliver, you drop them. Your friendships are all the same, all based on the same thing. You either want something from people or you want to show them up by demonstrating that you're better than they are. You'd drop anything and anybody just to get what you most desire at the moment. Well, I'm tired of watching it. I've seen the show once too often."
He was not angry. He seemed vaguely interested, that was all, as if we were discussing a third person whom neither one of us particularly liked.
"There's some truth in what you say, kid," he observed. "But is that all? Are you finished now? Because I think you should get everything off your chest if you possibly can."
"Well, not quite finished," I replied. He fell into step with me as I continued: "People always said that you were a spoiler, that you left everything dead or beaten up in your wake. Dames, friends, business associates. And I didn't think that was true. I defended you. Now I know that the people who said that were right. That's exactly what you are. A spoiler. A guy whose ego is so big that it has to crush everything around it, and when there's nothing left to ruin, you pick on animals, or on any harmless thing that happens to get in your way."
"That may be so, kid", Wilson observed disinterestedly. "But what makes you say it now? What have I done to you?"
"Nothing, really. Maybe you've shown me that I'm not as brave as you are, and that's all. But that's not the main thing that's griping me. It's watching you operate that's brought this on."
"Well, now," Wilson said, "since you've brought it up, let me ask you this. Did you ever think about it my way?"
"What do you mean?"
"Just this. That all the people I spoil are really guys that are hanging around, waiting to prey off me. Or make some little profit, anyway. They promise me things because they expect dividends, and then when they don't deliver, I turn on them, sure, or I abandon them. Like I'm going to abandon Landau and the picture for a little while, and Delville. But in the end they usually get what they want. Like you got a trip to Africa and Landau's going to *get* his picture, and Laing making a lot of money renting me planes, and Delville got a hunting week end without any cost to him. People use me, so why don't I have a right to use them?"
"What about Kivu?" I asked. "I suppose he's using you to break into the colored-servant circles of Beverly Hills, and so if he dies of homesickness wearing a chauffeur's uniform it serves him right?"
"Not at all," Wilson said. "You're wrong. Kivu is the exception that proves the rule, as he's already turned down my offer. He wants to stay here in the village where he was born, and hunt. Actually

Reise ins Ich

Clint Eastwoods Film über John Hustons Afrika-Abenteuer „Weißer Jäger, Schwarzes Herz"
Ein erster Blick auf den Film und das Buch, auf dem er basiert ■ Von Milan Pavlović



that's how I heard about the place. So Kivu's not going to be dropped because he's not corrupt, and he won't be 'spoiled' because he's not willing to hang around. You follow me?"

"Sure I follow you," I said. "I'm even a little ahead of you because I know this is all your justification, nothing more. You have to have that so you can go on from one person to the next. You've got a sick, a roving love for a lot of people, John, that winds up being no love at all."

Wilson nodded slowly. I remembered that one of his most aggravating characteristics was his ability to suddenly agree with any personal attack that was launched against him. "Maybe," he said. "Maybe. Maybe it's all true, what you say. A sick, roving love... well, perhaps that so..."

We stood in silence, looking out at the stars over the dark lake.

"You see," he began slowly, "I've thought about all this for years, and finally I just decided to be myself, ogre or not. It was the only way for me to live. That was after a particularly sad love affair I had in Paris one spring." He chuckled to himself. "Oh, everything was all set up for love, that time. The background was just right. The trees were green and it was cool, and I was in Paris, and Paris was a beautiful dream, just made for love, built for it." He grinned and shook his head. "The object of my affections then was a jockey, a wiry little guy with a sad face and a Kentucky drawl. I brought him over with me and we lived together in a big, plush right-bank hotel, in a suite with mirrors and pink comforters, and toile de Jouy. He was a wonderful little guy. Not much to look at. Rather revolting, as a matter of fact, when you saw him getting up in the morning in his underwear, with his skinny legs sticking out, scratching his scrawny little tail. But in the afternoons it was all different... at Longchamps, or St. Cloud, when he'd walk out into the saddling paddock in his colors, and his neat little boots. Then they'd lift him on a horse, and love would start to sing. Just the way he sat there, Pete, and tucked his crop under his leg while he tried the girth, and then they'd start out of the paddock and the bells would be ringing up in the tribune, and I'd get my glasses on him and watch him ride. God damn, it was always something. Win or lose, I'd wind up with my heart in my mouth, just to see Jackie out there, coming up between horses, or riding away from the pack.

"It wasn't that he was good; it was more than that. He made it look simple, clean. And he never bent your ear with the details of what he did. From steam room, to saddling paddock, to the winner's circle, he was always a neat little guy who kept his mouth shut and his eyes open. A real pro. That's what made me admire him, love him.... You get what I mean?"

I waited patiently for him to go on. It was just like him to start a long rambling story at this time, all part of his vague, mystic, half-phony philosophy. He turned and started walking slowly down the road.

"There was no sex, of course," he went on, "because I'm not built that way and neither was he; but I loved him all right, make no mistake about that. The kind of love you don't forget, the rare article, the unusual thing." I was trying to see his face in order to understand what sort of satire this was, what purpose there was behind it. Was he mocking me or himself? But it was impossible to tell by looking at him.

"You've been to the track in Paris, haven't you, kid? When the trees are that clear green, before the exhausts of the cars poison them, or the sun dries the edges. And the gravel is almost white in the sun, and the sky that special blue, and the characters you see are all those strange, wonderful-looking guys who are trying to win a little more of that flimsy money, playing with their rent and their grocery bills, betting what they already owe against what may come. Well, after the races, we used to do the town." He sighed nostalgically. "The bistros and the boîtes."

"And what made that particular passion of yours cool?" I asked.

"Well, as you say. I'm a spoiler, and the spoiler was there, too, in Paris that spring. We went out a lot, Jackie and I, just because I can't stay home in a hotel room in a city, unless I'm shacked up with a dame. We went to all the joints and ate that won-

derful food they have there, and swilled the champagne, and Jackie started putting on weight. Not just a little weight, mind you, but quite a lot. Then three days before he had to ride, he'd stop eating, and the day before he'd spend ten hours in a Turkish bath, and his legs would be shaking when they lifted him up on a horse.

"Now I knew what I was doing, but I couldn't stop. Because, what the hell, I wasn't riding, I didn't have to make the weight. Why should I live a jockey's life, just because I had a jockey for a friend? Egocentricity, as you say. I suppose I was at fault, and I suppose I did spoil him. He finally fell off a winner a hundred feet in front of the wire, with no other horse even close, and downhill he went in one glorious slide. My love for the little guy seemed to go with it, for he got sour, and nasty, and I didn't like to have him around any more. He was always squawking and taunting me. Sounds familiar, doesn't it? Well, finally he went back to the States, broke. He was a game little guy, the gamest I ever met, until I ran into Kivu. As a matter of fact Jackie was a lot like this little jig. I guess that's what made me think of him. He wasn't out hunting big game with a spear, but he was doing just as though a job. And when we went on his ass, he went all the way." He paused. "I guess the really good guys are like that," he said. "When they fall, well, they go right to the bottom, and there are no stops, no net to save them. They die the way they lived... or at least they go into oblivion the same way. Hard and fast. And that's what happened to my jockey. He never got up in the big time again. He tried everything, but he never made it. He was through, finished, washed up as a direct result of Paris in the spring."

"What's the moreal of the tale?" I asked patiently.

"Well, it seems to me to be this. Or, let me say I understand it this way, interpret it so. You can't spoil anybody unless they go along at least halfway. Just like you can't con anyone unless they're part crook, or willing to play along in a shady deal. So what the hell, a man's responsibility is really limited to himself. If you found out, through me, that you're not as brave as you think you are, well, that's not my fault. You would have found out ultimately anyway. Oh, I admit, it's nasty of me to have helped that discovery find the light of day in your soul, but God damn it, I didn't put caution there in the first place and I didn't make you find out. Just as I didn't force anybody to sign for this movie you're afraid I'm going to blow out of my nose. Just as I haven't ever forced any dame to marry me, or sleep with me. I've always taken care of my end, and I've always gone along just the way I've wanted to, without thinking of what the final result might be."

Wilson (alias Eastwood) und Kivu.

"And that's not immoral, I suppose."

"Oh, sure it is," he said quickly. "But I'm not running as a moral guy. *You* are. So you should be the one to behave morally, because you're fond of making moral judgments. I'm not interested in that. I'm just going along, trying to live a little befor I die."

"I've just made a moral judgment," I said, "and I'm even going to act on it."

He seemed to agree completely. "Well, that's O.K.; perfectly all right. Just as it's O.K. for you to leave tomorrow. Just as it's O.K. for you to judge me, and condemn me, and even laugh like crazy if an elephant stomps me to death. But make goddam sure you learn something from me, kid. Make goddam sure of that."

"I think I have," I said. But I wasn't sure; not at the time.

"Well, that's all right, then," Wilson said. "That's the important point. Get something out of everything you do, especially if you're a writer."

"O.K."

"You want to say anything else?"

"Oh... go to hell..." I said, lamely.

He smiled delightedly, and clapped me on the back. "Pete," he said, "you had me worried. Now I'm sure that we're really still friends."

I pulled away from him. He had succeeded in making what I had to say sound ridiculous. "The gripe's bigger than that," I said. "That's just the personal side, and what you say is probably right. It's not only your honey-sweet charm that draws people in. Their self-interest is usually at fault as well. But never mind. I find that mildly disgusting, that's all. What I find worse is your own irresponsibility to yourself, to your job, your art, if you want to get highbrow. You're always pushing it aside and devoting your main efforts to a horse, or a jockey, or some outside passion, an you never really level with what you're truly involved in. Maybe it's to have an excuse if the pictures don't turn out, I don't know, but that's what you do. And this time it's worse than ever before. This time you're risking the success of the whole venture, just to satisfy a peculiar personal appetite of your own. Forget about spitting on your craft. Forget never really doing something that's close and that might hurt as it comes out. This time you're even letting the pure mechanical job you have to do go by the boards. Really producing something you feel strongly about has been abandoned long ago. And what for? Why are you doing this? To kill an elephant. To kill a marvelous thing, one of the rarest, most noble beings that walks this crummy world. You're being a louse – to do a lousy thing. Because I've seen them now outside the circus, John, where they look a little ridiculous, and I know what I'm talking about. Well, in order to kill one of them, you're ready to forget the rest of us, and let the whole goddam show go down the drain. It's not a passion this time that's guiding you, that's pulling you away from your responsibility. A passion would be an excuse. This time it's a crime. Because it's a crime to kill an elephant. And in order to commit this crime you're willing to ruin everyone else. If you were running out on the picture because of a woman, or a better offer, or because you'd suddenly gotten bored with the whole thing, I'd go along. But this way, it's even too rough for my taste."

Wilson looked intensely serious for a minute. He drew reflectively on his cigarette. I knew something I had said had made an impression on him. Most of it, I realized, had gone past him into the warm African night, but something had struck him in that strange way it occasionally did, had pierced into his armor-plated process of thought. He was pausing now to give his answer weight. I knew him so well, I thought.

"Kid," he said, after a long pause, "you're wrong. It's not a crime to kill an elephant. It's bigger than that. A crime... what the hell, that isn't much. And that isn't it. It's a *sin* to kill an elephant, you understand, a sin. As basic as that. The only sin you can buy a license for and then go out and commit. And that's why I want to do it before I do anything else. You understand?" (Seite 309-312)

Viertels Buch ist höchst moralisch, aber es ist nie eindeutig. (Und die Moral verschwimmt auf angenehme Weise in den vielen Zeilen und Gesprächen.) Huston, den Viertel regelrecht zu hassen lernt, ist nicht bloß der Bösewicht, der Ausbeuter, sondern auch der Held. In allem, was Viertel erzählt, auch in den Momenten, in denen er sich vor Huston ekelt, steckt noch Bewunderung. Er kann sich von ihm nicht abwenden, zu groß ist die Faszination, die Huston ausstrahlt. Es ist die Faszination eines Unbelehrbaren, eines Besser-, mehr noch, eines Allwissenden, die Macht eines Gottes, der auch der Teufel sein könnte. *"We're gods, see, lousy little gods who control the lives of the people we've created"*, sagt Huston ziemlich am Anfang. Er redet von Filmfiguren, aber das nur unter anderem. *"We sit up in this heavenly place, and we decide who's to live and die. That's the only way to play the game."* Game, das ist ein Schlüsselwort von Hustons Lebens. Es kann sowohl das Spiel als auch die Jagdbeute als auch die Jagd an sich bezeichnen. Nichts anderes verfolgt Huston. Er spielt mit den Leuten, die ihn umgeben, narrt und neckt, verletzt sie. Er will sehen, wie weit er gehen kann, und zu seinem und Viertels Erstaunen erkennt man, daß jeder sich ihm beugt, ja sogar verführt wird von seinem Mut und seiner Lust. In Katharine Hepburns Buch *"The Making of* THE AFRICAN QUEEN; *or, how I went of to Africa with Bogart, Bacall and Huston and Almost Lost My Mind"* kann man das nachlesen, und es ist hilfreich für das Verständnis von Eastwoods Film und Viertels Buch, denn das beginnt lange nach dem Viertel Huston erlegen war. Plötzlich will Hepburn mit Huston auf die Jagd gehen. Knapp sagt sie Humphrey Bogart als Begründung: *"If you obey all the rules, you miss all the fun. John has fun."* So einfach ist das: Huston ist das Vorbild im Guten wie im Bösen, unbegreiflich, furchteinflößend, anziehend, abstoßend. Ein Widerling und ein Weiser. Das Buch ist ein Meisterstück.

Eastwood* ist *nicht, er* spielt. *Deswegen wirkt er auch so unnatürlich.

Das größte Minus des Films von Clint Eastwood ist – Clint Eastwood. Wen er bislang auch spielte, Eastwood blieb immer er selber. Er spielte nicht – er *war*. Hier aber versucht er jemand anderen zu spielen, und es bleibt beim Versuch, den man leider viel zu deutlich als solchen erkennt. Der Anfang ist ein Schock: Eastwood spielt Huston, äfft dessen Manierismen nach, immer eine Spur zu deutlich, immer außer sich. Seine Sprechweise hat etwas Ruckartiges und zugleich Feminines, Affektiertes. Das paßt so wenig zu Eastwood wie die englischen Klamotten, die er trägt. In den Szenen zu Beginn in England wird bei ihm die Anstrengung zu offensichtlich, schnell sein zu wollen, wendig und gelenkig. Erst in Afrika, wenn er das Ziel vor Augen hat und seine Konzentration sich bündelt, kann man sehen, daß ein Teil (aber auch nur dieser Teil) der Person Hustons in Eastwood steckt.

Es ist immer schwierig, oft auch verfehlt, einen Film mit seiner literarischen Vorlage zu vergleichen. Aber in diesem Fall scheint es zulässig, sogar notwendig, sich ein paar Gedanken über dieAdaption zu machen. Schließlich stammt die ursprüngliche Version des Drehbuchs von Peter Viertel selbst, und ein Teil des Vorwurfs muß sich also auch gegen ihn richten. Jedes Drehbuch muß seine Vorlage kürzen, muß auf kostbare Szenen verzichten und andere verknappen, um schneller auf den Punkt zu kommen. Und es gibt in dem Film auch ein, zwei Szenen, in denen anders erzählt wird als im Buch, die Essenz der Szenen jedoch die gleiche ist. So dauert es in dem Buch unendlich lange, bis Wilson überhaupt auf Großwild trifft (unter anderem fliegen Viertel und er 800 Meilen, nur um einen Jagdführer abzuholen). Im Film laufen den Jägern rasch ein paar Elefanten vor die Flinte, aber bei so vielen Elefanten wäre es selbstmörderisch, einen Schuß abzugeben (Eastwood/Huston fügt sich widerwillig). Und so muß Huston auch bei Eastwood lange warten.

Die meisten Abweichungen des Drehbuchs funktionieren nicht besonders gut. In einer hübschen, aber ziemlich gesuchten Action-Szene testet Huston den Kutter, mit dem Hepburn und Bogart später fahren werden. Gewiß unterstreicht die Sequenz Hustons Spieltrieb (der Production Manager und Viertel müssen sich in den Stromschnellen übergeben) aber sie ist gleichzeitig eine überflüssige, unnötig lange Konzession an das Publikum. Es ist, glücklicherweise, eine der wenigen Szenen, die sich nicht im Buch finden. Ansonsten folgt die Adaption den Romandialogen oft bis hin zu den Kommas. Und obwohl das nicht das Schlechteste ist, stellt sich bald die Frage, ob die Qualität einer Szene mit dem Film oder aber mit dem Buch zu tun hat.

I joined Wilson and Mrs. MacGregor and the lake flies in the dining room. They were already calling each other John and Margot. I ate most of my meal in silence. I had made up my mind that I would not be drawn into their conversation at any price. John talked about England and hunting. It was a subject which was close to his heart and he could lose himself in praise for the class of Englishman the lady most admired.

"I do miss it," she said. Our boy brought us each a portion of partially melted vanilla ice cream.

"We'll have to eat it fast, dear," Wilson said, "or it'll be full of flies."

We did as we were told. Mrs. MacGregor finished first. I felt she did so because she wanted to have a chance to talk.

"You know, I wasn't too happy in England, really," she said. "The war was just awful for us in London."

"Well, I don't know," Wilson said. "The people behaved so magnificently that I rather enjoyed being there, despite the blackout and the rationing and the bombs."
"Oh, they didn't," Mrs. MacGregor said.
"Well, it seemed to me that they did," Wilson said. "It was the only city in the world where everyone really behaved like soldiers at the front. They were kind to each other, and brave, and they never lost hope, even when everything was going to hell all around them."
Mrs. MacGregor paled visibly at the word "hell," but then she composed herself and made an effort to bear up. I think she was reassuring herself that she was among artists, so that that kind of language was permissible.
"You were probably in the West End all of the time," she said to Wilson. "The West End was different."
"No, I was everywhere, dear," Wilson replied. "I made a film about London, and so I saw all sides of It."
"You couldn't have. A foreigner never really sees all sides of a country. You should have been in Soho where I lived. It was just awful."
"Now how do you mean, dear?" Wilson asked. I recognized the gentle, interested voice that I had heard so often when he was on the make.
"Well," Mrs. MacGregor said, straightening her spine and pushing her ample bosom forward over her empty plate, "perhaps I'm telling tales out of school, but where I lived the people were horrid. I don't know how you feel about it," she went on, glancing nervously at both of us, "but I lived in a neighborhood where there were an awful lot of Jews. It was just horrible."
I took a deep breath. "Now, now, Mrs. MacGregor," I said warningly.
"Margot," she corrected me.
"All right, Margot. I think you're going off the deep end. You better stop. Because I'm a Jew."
"You're not," she said, smiling at me. "I know you're not. You don't look like a Jew, and your name's not Jewish. You're pulling my leg."
"I'm not pulling your leg. I'm Jewish," I said. I could feel myself blushing, and getting angry.
"But that's silly," she said. "Of course you're not. Perhaps I shouldn't say this, but that was the one thing about which I thought Hitler was absolutely right."
"Margot," Wilson said. "The man has warned you."
"Well, I don't believe him," she went on. "Anyway, the Jews were awful in London. They ran the black market, and they didn't go into the Army, and whenever they did, they pulled strings to keep from getting sent to the front. Hitler was absolutely right about them."
"Please stop, Mrs. MacGregor," I said. "You'll be sorry in a minute."
"Not at all," she replied. She felt uncomfortable but she didn't know how to get out of it now. "Even if you have Jewish blood, I think you're intelligent enough to be able to realize that these things I'm saying are true. Perhaps there are upper-class Jews but I'm not talking about them. I'm talking about the kikes in Soho. They were all foreigners, too, and they were horrid people."
"I'm a kike," I said. "My father and mother are kikes. My grandparents were kikes... kikes and foreigners."
Wilson grinned faintly. "That's right," he said.
She turned to him for help. "Now you're going to tell me you're Jewish too, I suppose," she said.
"No, dear," Wilson said sweetly. "I'm not going to do that. That would be a lie. And I don't want to lie to you... ever. But I do want to tell you a little story."
"I wish you would," she said. She was blushing, and trying to smile. I couldn't look at her.
"Don't interrupt me now," Wilson said in his sweetest voice. "You're much too beautiful to have to interrupt people. Just sit and listen to my story."
"All right," she smiled. She glanced nervously at me.
"You see, I was in London in 1943 and one night I was having dinner at the Savoy with a group of people, some of them very famous and very well-born. Next to me at dinner was a beautiful lady, just like yourself."
"You're pulling my leg again," Mrs. MacGregor said.
"No, I'm not. And you mustn't interrupt me, dear. Well, I think we were at the Savoy. In any case, we were dining at one of the fashionable hotels and the bombs were falling outside, and it was 1943. I repeat that because it's important to the story. The conversation somehow got around to the style of architecture of the room we were in, and someone said it was Empire, and that started everyone talking about Napoleon and comparing him to Hitler. Are you listening, dear?"
She nodded, and put her finger across her lips.
"Mustn't interrupt Daddy," she said.
"That's right. Your're too beautiful to have to interrupt," Wilson repeated. I felt embarrassed but there was no stopping him now. I knew that.
"Well, everyone was rather brilliant, the way we've been tonight, and suddenly the lady next to me, and she was a beautiful lady, said that the one thing she didn't mind about Hitler was what he'd done to the Jews. That was the one thing she agreed with Hitler on. She said that if she had her way she would put all the Jews in the world in a camp too, and hen kill them in gas chambers, just the way Hitler had done. Everyone started to argue with her, although no one there was Jewish, mind you, but she persisted. She said that was the way she felt. Well, dear, I turned to her, and everyone was silent, and I said, 'Madam, I have dined with some ugly, goddam bitches in my time. I've dined with some of the goddamnedest, ugliest bitches in the world, but you, dear, are the ugliest bitch of them all.'"
There was a silence in the room. Our boy grinned happily to himself. His favorite master was speaking, and everyone was listening to him. All was as it should be. Wilson paused and then went on, his voice soft and gentle, his face beaming at Mrs. MacGregor.
"Well, this lady got up very suddenly, and she tripped over her chair and fell down on the floor. And we all just sat there. She looked around for help but no one came to her rescue. Even the waiters stood rooted in their places. Then she picked herself up. And then I repeated what I had said, very slowly and clearly, so that everyone should hear it. I said: 'You are the ugliest bitch I have ever dined with.' I said, and she didn't answer. She didn't know what to say. Finally she just turned and left. A couple of days later she went to the American Embassy and reported me. She told the ambassador, or someone there, that an American major named John Wilson had insulted her in public. Well, they investigated the case, and I was called up, and then they discovered something truly amazing. They discovered that she was a paid German agent, and they locked her up."
Mrs. MacGregor looked stunned. "Why did you tell that story?" she asked after a long pause.
"Oh, I didn't tell it because I thought you were a German agent," Wilson said, unruffled. "It's just that I wanted to say the same thing to you tonight, and I didn't want you to think I had never said it before. I don't want you to feel too lonely, but you are the ugliest, goddam..." He stopped and grined. "Well, you know the rest, don't you? No use repeating myself. Won't you have coffee, dear?"
"No, thank you," Mrs. MacGregor said. She was bright red. Her face glistened with perspiration.
"What about you, Pete?"
"No, thank you, John." I stared at him with amazement and fascination. I could never have done what he had just accomplished. I could never have remained precise and friendly and clear. I could never have been as fatally destructive, even if it had been demanded of me. It was like everything else about him. He dared go further than anyone else. And he always found the exact, deadly spot at which to strike.
"I think it's rather late," Mrs. MacGregor said. "I'd beter go back to my room."
"We'll take you there," Wilson said gallantly.
"Oh, you needn't bother."
"No bother at all, is it, Pete?"
"Certainly not."
We followed her out of the dining room. She lived in an adjoining building and we walked slowly through the cool night air.
"If you'd like to go sailing sometime," she said faintly to me, "I go almost every afternoon at five o'clock."
"Thank you very much." I felt terribly sorry for her. She seemed to be moving in a trance, no longer fully alive. We stopped at the foot of the open stairway that led up to her room.
"Good night, Margot," Wilson said sweetly. "Good night, dear."
"Good night," she mumbled. "Thank you very much for dinner."
"We'll do it again real soon," Wilson said.
I managed to smile at her. "Good night, Mrs. MacGregor."
She waved and climbed slowly up the stairs. Wilson and I turned back toward the main building of the hotel.
"Well," he said "the evening didn't turn out exactly as planned, did it?"
"It's all my fault."
"Sure." He grinned. "Because you're a kike." He laughed happily and slapped me on the back. "I'll tell you one thing... if you go sailing with her she's sure to push you out of the boat."
"An African Tragedy." We started back toward the bar. I was still upset. "I don't know why those things always bother me, but they do. Damn good lesson, isn't it. We go on for weeks listening to all the horrible things everyone says about the natives and it never really strikes home."
"Well, as I always say, the Jews are no worse than the Negroes as long as they keep their mouth shut." It was obvious that he was finished with the

Die Arbeiten am Film interessieren Wilson weit weniger als das Jagen.

subject. He didn't want to discuss what had happend. "Hell, Pete," he said, opening the screen door that led into the bar, "what do you expect from a dame like that?"
"Nothing. It just never fails to bother me."
He shrugged. "Just like you say, kid. It's a damn good lesson. We had it coming to us." (158)

Die Szene findet sich (bis zu einem späten Punkt) praktisch Wort für Wort im Film wieder. Eastwood wählt dafür eine konventionelle Auflösung: Großaufnahmen, *two shots*, Zwischenschnitte auf Viertel. Es ist eine Szene, die gar nicht schlecht sein kann. Aber ist sie bei Eastwood deshalb gut? In kleinen Zwischenschnitten sehen wir, wie der versierte Zeichner Huston eine Skizze von Mrs. MacGregor anfertigt, und als sie gegangen ist, sehen wir, wie aus der schönen Frau mit einem einzigen Strich (einem Schnäuzer) Hitler geworden ist. Das ist eine der vielen Stellen, wo Eastwood sich und uns nicht vertraut und deshalb zu deutlich wird. Dennoch ist eine der wenigen Szenen, die ganz klar sind, in sich geschlossen und die einen gleichmäßigen Rhythmus haben.

So ist der Film sonst nie. Obwohl (oder gerade weil) der Film immer klarmacht, was er sagt, hat man stets das Gefühl, daß etwas fehlt. Diesen Mangel versucht Eastwood wettzumachen, indem er durch die Szenen hetzt. Er rast voran, auch wenn er sich Zeit lassen sollte (vor allem in England, wo man Huston besser kennenlernen könnte). Aber es ist eine Bewegung im Stillstand, denn die Figuren bewegen sich nicht. Und es ist eine Bewegung ohne Zentrum: Viertel hat seine eigene Figur im Drehbuch abgeschwächt. Das Buch ist in erster Person aus seiner Sicht erzählt, der Film schwankt etwas unbestimmt herum, zeigt Viertel (den Jeff Fahey zu blauäugig spielt) in nichtssagenden Zwischenschnitten, verliert ihn zu oft aus dem Auge, bildet kein Gegengewicht zur übermächtigen Präsenz von Huston. So dominiert Huston/Eastwood uneingeschränkt und treibt dem Film seine Spannung aus.

Der Film spielt in Afrika, und er ist auch dort gedreht worden, aber das Gefühl einer bestimmten Sicht auf das Land und was es in den Leuten bewirkt, stellt sich nie ein. Anfangs in England sieht der Film viel zu gepflegt aus, zu künstlich die Maschinen, zu sauber die Kleidung. Der Film ist sauber, wo er dreckig sein müßte, stattdessen ist er dunkel, wo er hell sein sollte. Eastwood folgt auch hier seiner Vorliebe für karge Ausleuchtung, aber in diesem Film ist seine Manie bloß noch Manierismus: Der Stoff fordert keine Suggestion, sondern eine optische Klarheit, ein Spiel aus Gegenschüssen, die wie Kugeln einschlagen müssen. Aber wo man alles erahnen muß, ist nichts zu erkennen.

Der Film ist arm an optischen Einfällen. Schön ist der Gedanke, daß die Sonne tagsüber so grell ist, daß selbst dem Zuschauer schwarz oder zumindest dunkel vor Augen wird. Und wenn Eastwood auf seinen ersten Elefanten anlegt, schiebt sich ein zweiter Elefant ins Bild: es ist der einzige Moment der Überraschung im Film, und da Jack N. Green mit extremem Weitwinkel fotografiert, ist es kein Schock, sondern ein Augenblick, in dem die majestätische Präsenz der Elefanten in der Distanz spürbar wird.

Huston hätte sich vielleicht fernhalten sollen von den Elefanten. Andererseits hat er offenbar eine wichtige Erfahrung gemacht. *"As long as you get in there and fight you feel good"*, sagt er einmal: *"You feel lousy and your stomach feels full of pus if you don't fight, but if you go in there and get the hell beaten out of you, you feel great."* Am Ende hat er nicht gekämpft und verloren. Oder hat er gewonnen, weil er verloren hat? Der Film beantwortet das deutlicher als das Buch. Der Film zeigt, was Viertel gar nicht gesehen hat: daß Huston vom Erlegen des Elefanten Abstand nahm (eine Erleuchtung der Figur oder nur Eastwoods Angst vor Tierschützer-Protesten?) – das Buch dagegen erzählt von vier Schüssen und einem erlegten Elefanten (*"The sprawled body of the huge beast had a terrible look of uselessness about it, as if it had never been alive, had never been able to move under its own power. But the feet looked even more tragic than the rest of him. Their size and familiar shape had a final look of sadness, of hopeless death. There were millions of flies on his bleeding head, millions of dirty little bodies spoiling the face's last look of nobility."*). Und daß Huston das Ende von THE AFRICAN QUEEN aufgrund der Erfahrungen beim Elefantenjagen geändert hat, bleibt auch eine Behauptung des Films, die das Buch überhaupt nicht berührt. Aber seine Lektion hat Huston in jedem Fall bekommen. Ob er deshalb andere Filme oder seine Filme anders gemacht hat, bleibt eine interessante, nie zu klärende Frage.

Milan Pavlović

P.S.: Dieser Text ist einer großen Anhängerin des Viertel-Buchs und zugleich größten Gegnerin von Clint Eastwood gewidmet: Pauline Kael.

Eine weniger lustige Bootsfahrt

WHITE HUNTER, BLACK HEART
USA 1990 – Regie & Produktion: Clint Eastwood – B: Peter Viertel & James Bridges and Burt Kennedy (nach dem gleichnamigen Roman von Viertel) – K: Jack N. Green – M: Lennie Niehaus – S: Joel Cox – PD: John Graysmark – Casting: Mary Selway
D: Clint Eastwood; Jeff Fahey, George Dzundza u.a.
L: 124 Minuten – F: 35mm/1:1.85/Farbe – UA: Mitte Mai 1990, Filmfestspiele Cannes (Wettbewerb); DEa: 17.5.90; Kinostart Amerika: 24.8.90 – Budget: 35 Mio. Dollar

NACHSPANN

Impressum:

STEADYCAM 2/1990
16. Ausgabe seit 1982
In memoriam Legath & Becht
Vertrieben und verlegt von der vgs verlagsgesellschaft mbH & Co KG

Herausgeber, Redakteur & Layouter: Milan Pavlović
Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Michael Althen, Brigitte Desalm, Robert Fischer, Fritz Göttler, Gerhard Midding & Lars-Olav Beier, Hans Schifferle, Claudius Seidl

Satz: NEUSATZ GmbH, Köln
Repros: Repro-Werkstatt Wagalla, Köln
Druck: FARBO Druck und Graphic Team GmbH, Köln

Anschrift der vgs verlagsgesellschaft:
Breite Straße 118, 5000 Köln 1, Telefon: (0221) 208110
Abonnements (Jahres-Abo, 4 Ausgaben, 35,– DM) und Einzelheft-Bestellungen bitte nur über diese Adresse. Anzeigen über den Verlag.

Anschrift der Redaktion:
STEADYCAM, Engelbertstraße 57, 5000 Köln 1

Erscheinungsdatum: 10.5.1990
Preis: DM 9,–

Die Redaktion übernimmt volle Verantwortung nur für Texte, die nicht mit Namen gezeichnet sind. Die Meinung der Autoren muß nicht mit der des Redakteurs übereinstimmen.

Titelbild: Meryl Streep in THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN; Seite 3: Albert Finney in NIGHT MUST FALL; Seite 19: DICK TRACY; Backcover: Juliet Berto & Jacques Rivette bei den Dreharbeiten zu OUT 1

Unser Dank gilt: Steffi (viel Glück!), Nora Campi, Bea, Dieter Mendelsohn, Ira Sattler, Arno & Moni & SVAR, Frank Jastrzebski, Frank Arnold, der Familie Risch, Jun und allen Säufern des *Kölner Stadt-Anzeiger*.

Postvertriebsziffer: G 9813 F. ISSN 09355332

© April 1990. Alle Rechte bei den Autoren.
Nachdruck nur nach Genehmigung.

pdb

Fotonachweis:

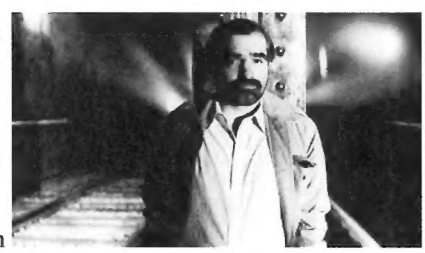
Einige der veröffentlichten Fotos stammen aus dem Archiv von Robert Fischer (rf). Ein paar andere Motive verdanken wir den Archiven des Kölner Stadt-Anzeiger (KStA) und der Stiftung Deutsche Kinemathek.
ALWAYS: Universal; BAD INFLUENCE: Triumph; BERLIN UM DIE ECKE: rf; Billy Crystal: Life Magazine; BLUE STEEL: MGM/Mp; DENK BLOß NICHT, ICH HEULE: rf; DREAMS: Warner Bros. (WB)/rf; DRIVING MISS DAISY: Highlight/rf; EVERYBODY WINS: Jugendfilm; THE FABULOUS BAKER BOYS: Gladden/Tobis/malt; THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN: KStA/rf/SDK; THE GAMBLER: rf; Garbo privat: Blanvalet; HENRY: UvB; HOUSE PARTY: New Line; INTERNAL AFFAIRS: Par; ISADORA: KStA/SDK; JAHRGANG 45: rf; LES CHOSES DE LA VIE: L'Avant Scène; Daniel Day Lewis: KStA; LOVE AT LARGE: Orion/Fox; KING LEAR: Screen International; MASQUERADE: MGM/Mp; MATA HARI: Schirmer/Mosel („Greta Garbo: Portraits 1900-1945"); „Metamorphosen des Narziß": Schirmer/Mosel; MORGAN: KStA/rf/SDK; MOMMA DON'T ALLOW: rf; MUSIC BOX: Carolco/Scotia; NEAR DEATH: rf; NIGHT MUST FALL: KStA; Oscar-Nacht: malt; OUT 1: malt; PRETTY WOMAN: WB/rf; SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING: KStA/rf/SDK; THE SEARCHERS: Werner Dütsch; SOMEONE TO WATCH OVER ME: Columbia; SPUR DER STEINE: Kinowelt; Straßenkarte L.A.: hm; SWEET DREAMS: Mp; TALES FROM THE CRYPT: Cinefantastique/rf; THEY WERE EXPENDABLE: SDK; TWIN PEAKS: MFB; WE ARE THE LAMBETH BOYS: SDK; WHO'LL STOP THE RAIN: KStA; WHITE HUNTER, BLACK HEART: WB (Buch: Laurel Dell)

TRAILER

Vorschau auf Heft Nr. 17:

Martin Scorsese:
GOODFELLAS

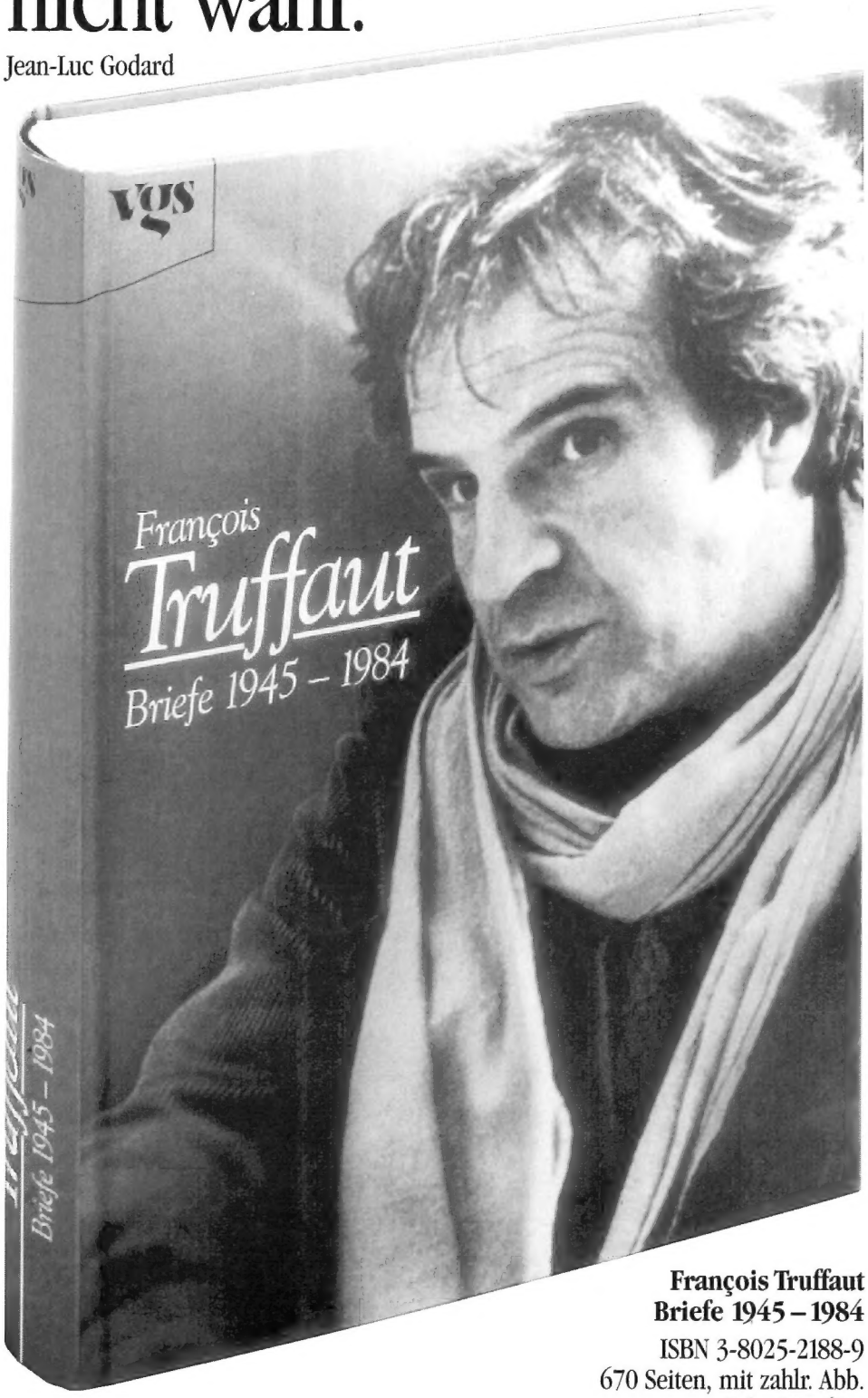
David Lynch
Video A-Z
Les français fous (2): Besson



Heft Nr. 17 erscheint im August 1990 in einer Buchhandlung in Ihrer Nähe.

"François ist vielleicht tot. Ich bin vielleicht lebendig. Es spielt keine Rolle, nicht wahr."

Jean-Luc Godard

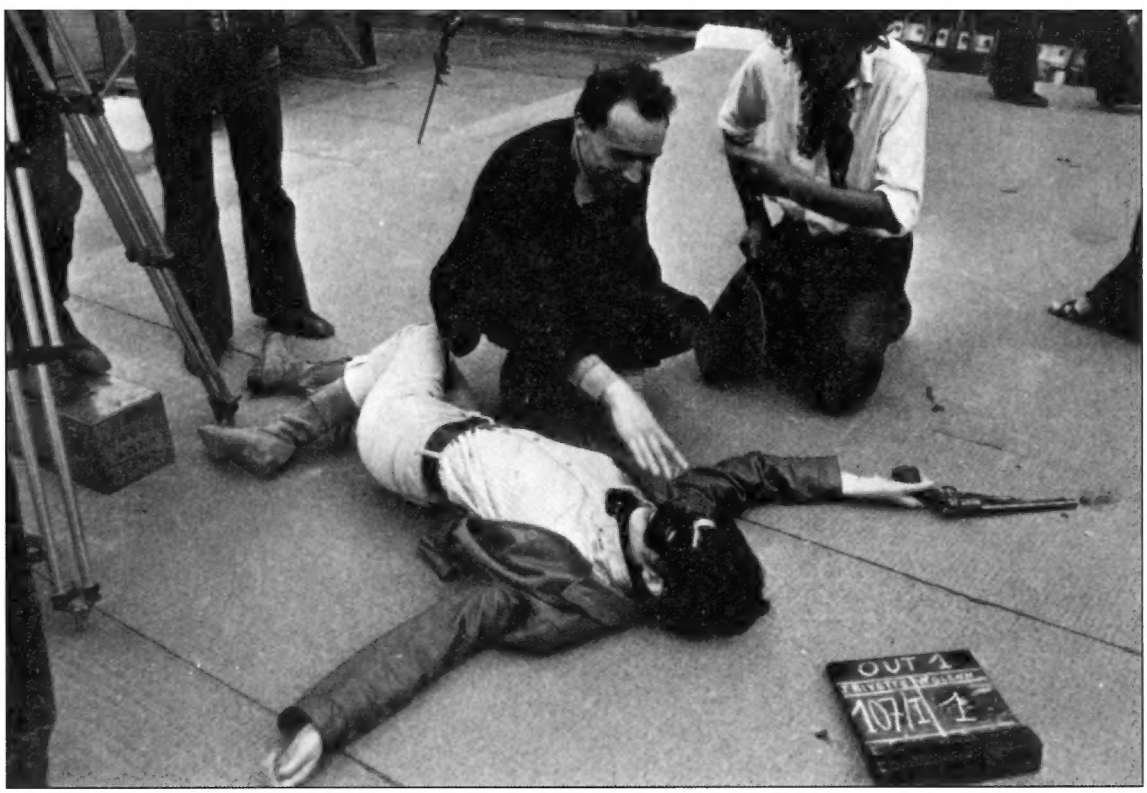


François Truffaut
Briefe 1945 – 1984

ISBN 3-8025-2188-9
670 Seiten, mit zahlr. Abb.
Geb., DM 68,–

vgs

vgs verlagsgesellschaft
Breite Straße 118/120
5000 Köln 1
☎ 02 21 / 20 81 10



In memoriam Juliet